目　　录

欣赏曲目一览表

1. 《大地之歌》 （第一部分）马勒
2. 《唐·璜》 理查·施特劳斯
3. 《芬兰颂》 西贝柳斯
4. 《升c小调钢琴前奏曲》 拉赫玛尼诺夫
5. 《威风凛凛进行曲》 埃尔加
6. 《罗马松树》 雷斯比基
7. 《牧神午后》 德彪西
8. 《鹅妈妈》拉威尔
9. 《小巫师》 杜卡

10.《春之祭》　斯特拉文斯基
11.《一个华沙幸存者》　勋伯格
12.《为弦乐器、打击乐器和钢片琴所写的音乐》
　　巴托克
13.《青年乐队指南》　布里顿
14.《行星》　霍尔斯特
15.《彼得与狼》　普罗科菲耶夫
16.《节日序曲》　萧斯塔科维奇
17.《屋顶上的公牛》　米约
18.《太平洋 231》　奥涅格
19.《交响曲》　韦伯恩
20.《画家马蒂斯》　欣德米特
21.《一个美国人在巴黎》　格什文
22.《大峡谷》　格罗菲
23.《林肯肖像》　科普兰
24.《无主人的锤子》　布莱兹
25.《广岛殉难者挽歌》　彭德雷茨基

第一章　音乐新世纪的开端

二十世纪前夕，伟大的浪漫主义音乐运动在众多音乐家的推动下，经历了一百多年，终于走完了自己光辉的道路。这种宏大的艺术风格，在创造了许多丰功伟业之后已显得精疲力竭，尽管它的余辉仍在放射着光彩，但作为一种音乐流派，它不可避免地将要在自己开创的舞台上隐退下去。

随着浪漫派音乐时代的即将结束，人们便开始考虑有关音乐新世纪的问题了。换句话说，就是音乐将向何处发展。一些音乐家眷恋着浪漫派音乐的落日霞光，抖擞着弘扬浪漫派音乐的壮志，努力在两个时代之间架起一座桥梁，沟通两者的关系，使音乐新世纪的发展道路与浪漫派音乐结合在一起，因此，本书将这些音乐家称作后期浪漫派。另外还有一部分音乐家持不同的观点，认为历史的发展应该给浪漫派划上一个句号了。音乐不应沿着浪漫派音乐所指引的方向前进，而应摆脱它的影响，另辟蹊径。为此，他们思索音乐的未来，探寻音乐发展的方向，用他们的成功和失败铺出了一条音乐前进的坎坷之路，为现代音乐的产生奠定了基础。因此，本书将这部份音乐家称作早期现代派。

西方音乐发展史中的流派划分是一个很重要的问题。人们在讨论和研究音乐时，在评价一个音乐家和分析他的音乐作品时，常以音乐流派为基础，分析时代背景，判断音乐特点，得出许多合理的结论。但是，关于音乐艺术的流派问题，严格地说，本身还是一个不太严谨、不太科学的提法，至于流派的划分就更难找出很多的理论依据。从尼德兰乐派到维也纳古典乐派和浪漫乐派，人们只是根据一些音乐家的部分相同或相似，采用求小同存大异的

方法将他们混合在一起，以利于音乐史的章节划分和音乐家的分类归属。到了现代，情况则更为复杂，同一国家甚至同一位作曲家身上，有时会几种音乐风格并存，它们互相影响、互相融合、互相转换，千姿百态、变化丰富，有时同一作曲家在不同时期会出现不同的音乐风格，也就是说，有的音乐家一人兼具以上所谈两种音乐流派的艺术特点。这样我们前边的“后期浪漫派”和“早期现代派”之分，就仅是一种理论上的提法，为的是论述的方便，而实际情况要比这复杂得多。因此，在研究这一时期的音乐家时，按照他们在这一时期的侧重进行介绍，最后总结出整体的发展轮廓，以便于人们了解这一时期的音乐家以及这个时期音乐发展的全貌。

第一节 后期浪漫派

出生于十九世纪六、七十年代的音乐家们，到十九世纪末期在艺术上已趋于成熟。在这一代人身上，一般都具有两方面的特点。一方面，他们都深深地扎根于各自民族文化的沃土之中，并成长于绚丽多彩的浪漫派音乐鼎盛时期，因此，他们身上就会带有浪漫派音乐的基因，他们的音乐也同浪漫派传统音乐有着各种联系。另一方面，随着新时代的到来，他们又逐渐显示出不同于浪漫派传统音乐的风格特征。这样，又使他们的音乐成为探索浪漫派音乐新发展方向的尝试，或者称为浪漫派音乐在新时代的延续。

一、马勒与《大地之歌》

十九世纪，以维也纳为活动中心的交响乐作曲家中的最后一位——马勒，以其创造的辉煌业绩，开始向人们展示了一个与浪漫派有所不同的音乐世界。不管是出于什么样的原因，他那忧虑

不安的心灵似乎在以一种具有说服力的方式对我们的音乐爱好者产生着影响。

奥地利作曲家、指挥家古斯塔夫·马勒（Gustav Mahler，1860—1911)生于波希米亚的卡里什特一个犹太小商人家庭里，在14个弟兄中排行第二。其父虽粗暴鄙俗，但对儿子的音乐才华却独具慧眼、备加鼓励。15岁时，马勒离开文科中学进入维也纳音乐学院。在校期间，因学习成绩优异曾几次获得奖赏。马勒的专业生涯开始也比较顺利，20岁时受聘于一个夏季剧院任指挥，经过一番努力，就在指挥方面建立起了一定威望，并获得了一些比较重要的职位，直到37岁时，接受了维也纳歌剧院指挥这个握有很大权力的头衔。1897至1907年的10年间，维也纳歌剧院在马勒的指挥棒下达到了前所未有的水平，享有欧洲第一流歌剧院的声誉。他指挥演奏莫扎特、贝多芬、威尔弟、瓦格纳、普契尼和斯美塔那等人的作品时，根据作曲家的提示，尽可能深入、忠实地发掘作品的内容，准确、清楚地把它表现给听众，即使是一个附点音符、一个休止符或者一个表情符号，在他看来都不可轻易放过。因此，他的指挥有其独到之处，给人留下难以忘怀的印象。

1907年对于马勒来说，可算是多事之秋；由于人事原因而被迫辞去了歌剧院的职务；他所宠爱的、年仅4岁的长女夭折；他自己被确诊为患有不治的心脏病，一系列的不幸造成了马勒一生中悲剧性的高潮。其后马勒离开欧洲去美国，担任纽约大都会歌剧院和爱乐乐团指挥，他与前者的关系颇为紧张，与后者的合作却比较惬意，他的好几首作品在美国的首演，均是由该乐团演奏的。1911年，由于健康情况恶化，他不得不匆忙回到欧洲，先是在巴黎治疗，但病情日趋严重，他怀恋故乡，要求把自己送回维也纳，落叶归根。同年5月18日在维也纳一所疗养院中去世。

马勒作为一位指挥家所取得的成就，很快就被人们认识了。但

他在作曲方面所占的重要地位，却经历了很长时间才得到人们的普遍承认。在他的音乐生活中，主要忙于乐队指挥和剧院监督事务，只是到假期他才从事作曲，他常在夏季写出作品的初稿，到冬季利用清晨的时间进行加工和配器，他的许多作品都是这样写成的。为此，沃恩·威谦斯有一句刻薄的名言，说马勒是“一个勉强过得去的冒牌作曲家”。可这样一个人物却写出了一些为人们所熟悉的交响曲及声乐作品，其中主要有九部交响曲（第十部没有完成），三套用管弦乐队伴奏的歌曲集和由六个乐章组成的交响性套曲《大地之歌》。

马勒的交响曲创作具有一个统一的音乐构思，全部交响曲汇合成为一个整体，如同一部宏伟的交响史诗，每一部交响曲都是这部巨著中的一个篇章，它们之间有着深刻的内在联系，表现了作曲家希望用音乐来拯救人类，实现他那带有宗教色彩的人道主义理想。但现实却使他苦闷，甚至恐惧，他探寻并企图回答使他困惑的一些问题。在他的创作中，时而用漫画式的手法对现实进行扭曲、夸张的描写，时而以抒情的笔调使人坠入遐想之中。在马勒的创作中，对人类所经受的一切苦难，寄予了深切的同情和怜悯，但却把希望寄托在虚无飘渺的幻境之中，这就造成了马勒音乐艺术的悲剧性。

马勒的声乐创作都是为自己而写的，好像是一种独特的音乐日记，一些作品在他生前鲜为人知，只是到第一次世界大战前不久才逐渐同听众见面。他的三部声乐套曲之一《流浪者之歌》的歌词是他自己写的，是作者本人的内心表白，其中充满了舒伯特式的渴望。另一部声乐套曲《少年的神奇号角》是受一部著名的德国民间诗集的鼓舞写成的，诗中有些是关于愉快或悲哀的情歌，另有一部分是关于人类同大自然之间的感情交流。第三部声乐套曲是马勒根据吕克尔特（德国浪漫派诗人）充满悲伤的诗篇而创作的《亡儿之歌》。马勒的歌曲是他创作交响曲的主要素材来源，

他的交响曲则是他扩展了的歌曲，或者说，他的歌曲是他交响曲的草稿，他的交响曲是对他的歌曲赋予了新的含义，这也是马勒整体构思的一个组成部分。

马勒的创作还有一个特点，那就是哲学性的宏伟构思，他常用巨大的篇幅来表现他那繁杂的音乐思想。他的交响曲有的长达一个半小时，音乐语言比较松散，乐曲结构难以统一。比如，他的《第八交响曲》除了使用一个相当规模的交响乐队外，还有两个混声合唱队、一个童声合唱队和七位独唱家参加演出，因此这部作品常被人们称为“千人”交响曲，规模之大限制了作品的演出机会。

作为十九世纪和二十世纪之间的作曲家，马勒不可能摆脱传统的束缚，浪漫派音乐在他身上必然会留有痕迹，这些人们早就有所认识，他崇拜布鲁克纳（他的老师，奥地利作曲家），崇拜瓦格纳，力图再现贝多芬式的宏伟气势和哲理性。另一方面，在创作手法上，马勒又使自己远离了浪漫派音乐的发展方向，比如他的和声、调性都使用的比较大胆，时常出现一些不稳定的、模糊的、不协和甚至近似哭喊的音响。虽然说马勒的音乐风格是德、奥音乐传统的继续，但他对内心体验那种隐喻象征的表述方式，对音响、音色的强调，对感情表现的激烈夸张，都成为后来兴盛于德、奥的表现主义音乐的先兆。

欣赏：《大地之歌》第一乐章：《愁世的饮酒歌》。

马勒艰难地渡过了1907年之后，就开始了这部被作曲家称为“为男高音、女低音（或男中音）独唱和管弦乐队而写的交响曲”的创作。从创作时间上看，《大地之歌》应为马勒的第九交响曲，但他却把这部自己心爱的交响声乐套曲列在他的一系列交响曲之外，原因是许多人认为是由于马勒对“第九”这个数字有些顾忌，因为贝多芬、舒柏特、布鲁克纳和德沃夏克都在完成了各自的第九交响曲之后便去世了，所以，马勒只好绕道而行。

《大地之歌》是马勒最著名的一部作品，它所以受到广泛的欢迎，在于这部作品包含有很多方面的内容，它深具哲学性的构思，富于对生活、欢乐的期望。虽然这部作品的基调是悲观的、伤感的，但其中并不缺少满怀激情以及抒情性的描写，而且悲观的基调并非全是令人沮丧的。它的音乐富于幻想的美，它的唱词使人体味到了人世间的多种感受，它的创作技巧可以说达到了作曲家自《第一交响曲》以来一直在不懈追求的目标，从而成为马勒音乐作品中的典范。这部作品在马勒的有生之年始终未能得到上演，直到 1911 年 11 月 20 日才在慕尼黑首次演出，由布鲁诺·瓦尔特指挥。

《大地之歌》共有七首歌词，都是我国唐代诗人的诗句，其中有李白的三首诗：《悲歌行》、《采莲曲》、《春日醉起言志》，王维的《送别》，孟浩然的《宿业师山房待丁大不至》，另外两首诗来源不详，有人认为是钱起的作品。这些诗经过多次转译，加上马勒在创作时常要根据自己的理解和需要进行修改、调整、增删，已经是面目全非，甚至连题目也和原诗有所不同了。在马勒的这部作品中选用李白的诗最多，李白与马勒相隔万里，时差千年，一个生活在封建、古老的东方，一个生活在资本主义兴盛的西方，是什么吸引了马勒使他对李白的诗有如此的兴趣呢？我们以为，主要原因是由于他们两人都有孤高自傲、不肯摧眉折腰事权贵的性格，都经历了怀才不遇、虽有远大抱负却不能实现的遭遇，这就使他们在心理感受上产生了共鸣。

第一乐章《愁世的饮酒歌》的歌词是根据李白的“悲歌行”改编的，这首诗的原意是说人生不过百岁，面对这一现实最好的办法就是借酒消愁。马勒把这些诗句分成了三段，每段都以“生是黑暗，死亦然”一句结尾，以此造成了一种凄凉、阴森的气氛。这一乐章的音乐很贴切地表现了歌词的基本情绪，它以三次出现的“生是黑暗，死亦然”为界线，每次出现的调性都要移高一个小二

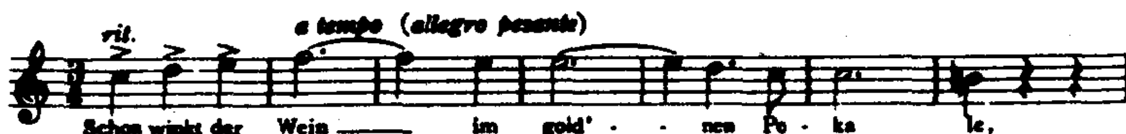
度：g 小调——降 a 小调——a 小调，音乐情绪激越、热烈、惊心动魄。每段都是以圆号和加弱音器小号吹奏的富于悲剧性的动机开始：

例 1：



接着音乐如同爆发出一阵狂笑，男高音开始了第一段独唱段落，这是一段演唱技巧比较高的部分，歌唱家在高音区以 ff 力度来演唱时的弱点在这里很容易暴露出来：

例 2：



在这一乐章中，马勒运用了多种手段来表现他那愁世的心绪，可以说，他的弦乐器很少发出过如此纯净的音响，他的音乐很少这样精致、这样富于想象力、这样充满了戏剧性。

当第二段落临进结束时，乐队出现了冷飕飕的颤音，渲染出一种阴森可怕的气氛。男高音用近乎战栗的音调，唱出了孤猿在月夜坟堆上啼鸣的恐怖场面。

音乐到第三段时，以哀伤的笔调表现了“借酒消愁愁更愁”的感情。

二、理查·施特劳斯

自李斯特开辟了交响诗这一创作道路之后，许多作曲家步其后尘。在这些继承者当中，理查·施特劳斯是居于领导地位的人物。尽管他在二十世纪生活了很长时间，但他所创作的一些交响诗是产生于浪漫主义传统之中并属于向现代音乐过渡的一类作品。

理查·施特劳斯（R. strauss 1864—1949）生于慕尼黑。其父是宫廷乐队中一位技艺精湛的圆号演奏家，母亲出身于啤酒商之家。施特劳斯在舒适的环境中长大，人们可以通过托马斯·曼的小说来了解这种殷实中产阶级的状况。在这里，人们非常看重音乐和金钱，这使施特劳斯也一生都保持了对这两者的爱好。

施特劳斯非凡的音乐天赋在他4岁时所作的一支圣诞歌曲中就初露端倪，他的第一部管弦乐《节日进行曲》（op. 1）和短小可爱的管乐小夜曲（op. 4）都创作于10岁之前。16岁时，他就比较熟练地掌握了作曲的各方面知识。施特劳斯的早期作品大多是采用古曲形式，以后，在创作生动的标题音乐过程中，逐渐形成了自己的风格。在创作了他的第一部交响诗《马克白斯》（根据莎士比亚悲剧的原诗，创作于1886年）之后，施特劳斯便开始孕育另一部交响诗《唐·璜》的构思。这部作品的完成对一个24岁的年轻人来讲不能不说是个非凡的成就，它充分表现了作曲家的非凡才智和驾驭大型器乐作品的能力。此后，一连串的交响诗作品将理查·施特劳斯的名字传遍整个欧洲，其中有《死与净化》（1889）、《蒂尔·艾伦施皮格尔的恶作剧》（1895）、《查拉图斯特拉如是说》（1896）、《唐·吉诃德》（1897）、《英雄的生涯》（1898），以及两部标题性交响曲《家庭》（1904）和《阿尔卑斯山》（1915）。这些作品在十九世纪末震动了保守派，同时也确立了施特劳斯在新一代音乐家当中的代表地位。

二十世纪初，施特劳斯以《莎乐美》（1906）、《埃莱克特拉》（1909）和《玫瑰骑士》（1911）征服了欧洲歌剧舞台。《玫瑰骑士》在第一次世界大战前夜取得的国际声誉，标志着施特劳斯的事业已达到了顶峰。在政治上他并非是反动的，例如，他支持子女与犹太人联姻，他所游历过的世界各地都是不容许希特勒思想意识存在的地方。但1933年纳粹的上台，使施特劳斯面临这样的选择，或者反对第三帝国，或者与它妥协，或者像托马斯·曼·

欣德米特和其他一些犹太知识分子所做的那样离开德国。另外，当时的政府也在极力拉拢艺术家和文人。也许是由于某种压力，施特劳斯不得不抓住了这个机会，在他跨进 70 岁时，被提升到统治集团之中，当了国家音乐局局长，但在任的时间并不长，而且不得安宁。由于他拒绝支持禁止日耳曼人听门德尔松音乐的行动，加上他的歌剧《沉默的女人》(1935) 的脚本作者是犹太人，致使这部歌剧在初演之后就被撤消了。施特劳斯因此而辞去了这一职务。

战争结束后，81 岁的作曲家尝到了他的那一选择的苦果。由于他的作品在英国和美国演出而应付给他的巨额款项被当作战争赔款予以没收，使施特劳斯的生活接近于贫困。后来，他被准许回到巴伐利亚的家中。在 85 岁生日那天，巴伐利亚艺术学院有很多人发表演说，来表示庆祝。此后不久，这位伟大的作曲家便辞世了。

作为一位作曲家，施特劳斯的贡献主要表现在交响诗方面。他把十九世纪对带有故事情节和图画般音乐的爱好推向了极点，他完善了交响诗的结构形式，精心创作主导动机以及专门描写某一人物、地点、情景的音乐片段，他的音乐富于生命力，充满戏剧性，色彩绚丽。他是一位配器大师，在一些作品中，他大胆地使用了一些现代的音响效果，如壶和锅的碰撞声、羊的咩咩声、鹅的嘎嘎声、马蹄声、风雷之声等等。更重要的是这些作品中充满了多种运动的姿态，充满了激动的音响和情感。他的总谱显示出最为复杂的各个独立乐器声部之间的交织，一页接一页的乐谱中散布着用耳朵不可能分析清楚的音符。当有人责怪这种织体的复杂性时，施特劳斯大声说道："见鬼！我不能把它们表现得更简单了。"

从第一部交响诗《马克白斯》，到 1942 年创作的最后一部歌剧《随想曲》，施特劳斯的创作风格几经变化。从早期深受勃拉姆

斯的影响，到倾向于李斯特和瓦格纳，从过度病态的作品，到后期音乐的和悦风格，表明他所走过的创作道路。对于施特劳斯前后截然不同的风格，我们既可以不分轩轾地加以欣赏，也可以因他在漫长的一生中为我们留下了数量众多、风格迥异的音乐作品而感到欣慰，但如果要追究施特劳斯的典型风格是什么，那是比较困难的，因为人们的意见不一。假如按通常的做法认为施特劳斯的后期那比较文雅的音乐格调是他的典型风格的话，那么《随想曲》就是一个例子。这是一部以十八世纪为背景的极为精致的作品，如同谈心一般，表现了施特劳斯那最纯净、最富于灵感的创作技巧。另一方面，他成熟时期创作的交响诗也具有相同的重要意义。如《唐·璜》和《英雄的生涯》，这些作品中表现出的音乐风格和创作技法，标志着施特劳斯从后期浪漫派向现代音乐的过渡。

施特劳斯的音乐虽然有时过于矫揉造作或流于感官刺激，但总体上还是生机勃勃，风趣俏皮，给人以深刻的印象。也正是由于这些特点，使施特劳斯的作品至今仍受到听众的喜爱。另外，施特劳斯也是一位一流的指挥家，曾任迈宁根市乐队助理指挥、慕尼黑歌剧院副指挥、魏玛宫廷歌剧院助理指挥和维也纳国家歌剧院指挥。他的指挥手势很有特色，有时缩小到了忽隐忽现、若有若无的程度，却依然能得到巨大的效果，他以自己非凡的音乐理解力去启发演奏者，去影响听众。

欣赏：《唐·璜》

从十七世纪的莫里哀到二十世纪的萧伯纳，几百年来唐·璜的形象一直吸引着许多艺术家，人们大多把唐·璜看作一个伟大的情人，但实际上他却是一个不懂爱情而又自私、专横的人。除了自己以外，他和周围的人们常常不能建立良好的关系，他对别人的存在很少在意，这也使他自己往往处于孤立的境地，人生对他的惩罚始终伴随着他。

交响诗《唐·璜》是施特劳斯所创作的第一部背叛传统手法的作品。在这部作品中，富于进取精神的主题与浪漫主义抒情主题之间形成了尖锐的对比，这种刚毅的男性与柔情的女性之间的对比在浪漫主义时代是很受人喜爱的。这部交响诗标记了 Allegro molto Con brio（很快、带有活力），音乐以一种向上的、浪潮般的气势开始，犹如岩浆从火山中喷射出来，迅疾的旋律，附点节奏，大跳音程和宽阔的音域，使这一主题充满了生命的活力，生动地刻画出了唐·璜这一人物的形象：

例 3：



接着，由独奏小提琴奏出了一段代表理想女性的主题，音乐安静而富有表情，小提琴演奏的旋律流动在乐队之上，宛如一片片微微浮动的白云：

例 4：



此后，音乐向着全面、深刻地描写唐·璜这一人物性格的方面发展。第二和第三个女性主题的相继出现、表现被唐·璜追求者的形象，第二个女性主题用中提琴和大提琴演奏，如同一支声音饱满的歌曲，但音色暗淡，具有忧郁的气质。第三个女性主题是用木管乐器来演奏的，富于歌唱性的双簧管唱出了唐·璜喜爱的情歌，音乐甜美、抒缓，旋律宽广、深情，如同一幅完美的人物肖像画，使唐·璜陶醉在不可企及的理想之中。这一主题的精心发展，是主人公唐·璜爱情生涯中的一个重要阶段，表现了他

所深深爱恋和执著追求的一位女性。几个爱情主题的相继出现，刻画出唐·璜在追求爱情时的心理动态，有高涨的热情、美好的幻想，也有失败的痛苦和对生活的厌倦。

唐·璜也有另外一种性格，在由圆号演奏出的唐·璜第二主题中，音乐一改在第一主题中表现出的狂热、躁动和轻浮，变得英勇、威武、生机勃勃，显示出唐·璜所具有的骑士风度。最后，唐·璜的两个主题结合在一起，以宏大的气势和炽烈的热情形成了一股壮丽的音流，震动着人们的心灵。在一个不祥的寂静之后，简洁的尾声以弦乐器抖弓奏出的颤音开始，从高音区下行到低音区，尖锐的不协和音，伴以滚奏的鼓声，力度也逐渐弱了下来，随着音乐的结束，也宣告了唐·璜生命的终结。

交响诗《唐·璜》1888年在魏玛首演，由作曲家亲自指挥。他当时任宫庭指挥。

三、芬兰音乐的奠基人西贝柳斯

约翰·西贝柳斯(Jean sibelius，1865—1957)是芬兰最伟大的音乐家，他的音乐是他对北欧风光景色的深切热爱和对北欧各民族传说神话专注神往的佐证，是他民族精神的表现。

西贝柳斯出生于芬兰的中南部小城填海门林纳，原名为约翰·朱利叶斯·克里斯蒂安。后来，由于发现他的一位以航海为业的叔叔曾用此名，便将其改为这样一个法国化的名字。西贝柳斯在很小的时候就表现出了对音乐的爱好，9岁开始学习钢琴，虽成绩并不突出，但表现出了即兴演奏的天赋。15岁时改学小提琴，并热切希望自己能成为小提琴演奏家，但毕竟起步较晚。中学时代，西贝柳斯已显示出了很好的音乐才能，而对家人让他学习的法律却不感兴趣。他在赫尔辛基马丁·魏格柳斯门下学习了几年作曲之后，便终于放弃了法律，开始了他的专业音乐生涯。1889年，他以两部颇受佳评的室内乐作品：《A大调弦乐三重奏》和

《a 小调弦乐四重奏》获得了一笔奖学金。随即，西贝柳斯离开了祖国来到了柏林，这里的音乐生活使他大开眼界，受益非浅。第二年又到了维也纳，在这块西方传统音乐的沃土上，他培养起了对古典音乐的热爱和对浪漫派音乐的崇拜之情，但到这时为止，他的创作领域主要是室内乐，而写作管弦乐的机会却很少，直到赫尔辛基有了一个永久性的交响乐团，这种状况才得到了改善。

1892 年，一部五个乐章 70 分钟长的独唱、男声合唱与乐队的交响曲《库勒伏》，在西贝柳斯的笔下完成，它将西贝柳斯的名字带出了芬兰，再加上交响音诗《萨加》（1893）、管弦乐组曲《卡莱利亚》（1893）和交响诗《四首传奇曲》（1895），使人们逐渐认识到西贝柳斯在芬兰音乐界的领袖地位和芬兰音乐所具有的艺术风格。10 年之后，随着交响诗《芬兰颂》的诞生，标志着西贝柳斯已跨入了创作的成熟时期，从此，芬兰音乐的发展进入了一个新的历史阶段。

西贝柳斯自 1897 年开始起领取国家给予的年薪，这样就使他免除了经济上的担忧。1904 年，他隐居于耶尔文佩乡下，专心从事作曲。西贝柳斯的创作生涯于 1926 年结束。这一年，他为莎士比亚的《暴风雨》写出了博大而富于幻想性的音乐。尽管此后他的第八交响曲酝酿了很久，但遗憾的是始终没有问世。

西贝柳斯音乐作品的产量是非常丰硕的，虽然实际影响不如他一度设想的那样宏大，并且他的交响曲和交响诗很难说有什么革新，但有一种紧张、果断、独特的性格，这是西贝柳斯这位北欧作曲家所独有的，也是能够引起世界注目的一个主要原因。

西贝柳斯最初的作品主要是一些室内乐，但他真正的兴趣和才华是在管弦乐方面，并写出了独树一帜的作品。他的声望是建立在他的七部交响曲基础上，这七部交响乐均为非标题性作品，代表了西贝柳斯创作历程中哲学观点与美学思想的变化，同时，也可以说明西贝柳斯是如何从后期浪漫派转为探索音乐新时代的。

在十九世纪九十年代，西贝柳斯的音乐创作是以浪漫派音乐传统为基础，有些作品还显露了维也纳古典音乐的影响。他在前四部交响曲中阐述了十九世纪音乐中的宏伟主题——自然、人生、命运，他写道："我喜爱田野、森林与山河的神秘声音。我喜欢被称为诗人的大自然，因为它们对我来说是真正的书中之书"。他用热情洋溢的笔调歌颂自然景色，用忧郁神秘的音乐来表现烦躁不安的情绪，也用凯旋式的结局来表达他那从苦难经过斗争走向光明的哲理。

在这一时期，西贝柳斯也接受了柴可夫斯基和另一位北欧作曲家格里格的影响，将民族性作为他音乐中的一个主要内容，并贯穿在一生的创作实践之中。1890—1900年期间，西贝柳斯许多作品表现出希望缔造芬兰自己民族的音乐文化的热情，除《芬兰颂》以外，还有交响诗《英雄传奇》(1892)和四首《卡莱瓦拉传奇》(又名《列敏凯宁与少女》、1895，取材于芬兰的史诗《卡莱瓦拉》)。在这一点上，可看出在西贝柳斯早期创作里，传统的音乐意识占有主导位置，这也是我们将他的创作划入后期浪漫派的根据之一。

从音乐创作手法上来看，这一时期的西贝柳斯被浪漫派音乐的绚丽多彩深深迷住了，他从浪漫主义音乐的沃土上吸取到了丰富的养料，并细心地施于芬兰民族音乐这棵幼芽，使之根深叶茂、果实累累。

第一次世界大战的爆发，打断了西贝柳斯从德国获得他乐谱出版的报酬来源，因此，他不得不写了大量的轻音乐作品，希望能重新获得像《悲伤圆舞曲》(1903)那样的巨大成功，但所得到的却常常出乎他的意料。在战争年代中，他的第五交响曲(1915)问世了，这是一部具有过渡意义的作品。它经过两次修改，直到1919年才最后定型。

当西方音乐的主导潮流从后期浪漫派向着各种其他方向发展

时，西贝柳斯开始了他那从第一交响曲的浪漫主义转变成第六(1923)和第七交响曲(1924)中的彻底独立而又极为新颖的世界，这实在是一种很有勇气的精神发现历程。正如所有伟大的艺术家一样，西贝柳斯对他的音乐创作极力避免雷同，就是将第四交响曲作为基础，我们也无法预测西贝柳斯在第五、第六交响曲中要写些什么，更不知道他所用的形式与特点。对他来说，交响曲的创作没有任何既定的规则可循，在他的第七交响曲中，包含了完全新颖的形式，其中有对节奏微妙变化的掌握，对调性的独特处理以及全曲在结构上的有机联系，这一切都表明西贝柳斯已远离了浪漫派音乐的轨道，已开始了探索音乐新的发展方向的尝试。

西贝柳斯的最后一部重要作品是他于1926年创作的交响诗《塔皮奥拉》。此后，他那对艺术的不懈追求和旺盛的创作活动令人不解地中断了。从这时到他去世的30年内，他基本上没有再创作什么重要作品。对此，他在五十年代曾有过这样的解释，他说："专制和战争使我厌恶，只要想起暴政、压迫和被关在集中营里的人们，就使我在心理上和生理上发病，这就是为什么这些年来我未能创作的主要原因。"实际上，西贝柳斯对于政治问题的看法是相互矛盾的，他热爱自己的祖国，对十月革命使芬兰摆脱了沙皇俄国的统治而获得独立感到欣慰，但他对十月革命的意义却不能理解，对苏维埃政权持怀疑和对立的态度。他珍视民族独立，热爱民族文化，但在第二次世界大战中，对法西斯侵略者的铁蹄践踏民族独立，摧残民族文化的暴行他却熟视无睹，他本应拿起笔，投入到反法西斯的行列之中，用音乐鼓舞人们的斗志，相反，他却以对"专制和战争的厌恶"而回避严酷的现实，甚至还采取了一些亲德立场，这不能不说他在政治思想上是充满了困惑和矛盾。

西贝柳斯是继格里格之后又一位北欧重要的作曲家。他在音乐上所取得的成就，受到了芬兰人民极大的崇敬，全国许多城市

出现了一些西贝柳斯大街、西贝柳斯公园。在首都赫尔辛基每年都要举行一次西贝柳斯音乐节，是由芬兰共和国和赫尔辛基市政府共同主办的，许多国际著名音乐家都前来参加演出活动。1939年，西贝柳斯的母校，即赫尔辛基大学音乐系改成为西贝柳斯音乐学院。由此可以看出，西贝柳斯在芬兰音乐界已经占有、并且还将继续占有着极其重要的地位，他是芬兰民族的艺术家，是芬兰人民的骄傲。

1957年9月20日，西贝柳斯在耶尔之帕埃的家中与世长辞。

欣赏：交响诗《芬兰颂》

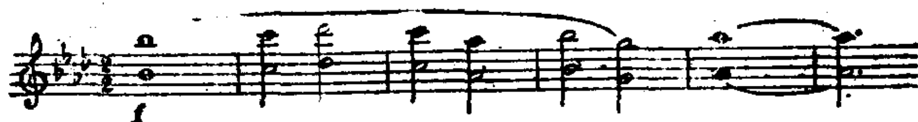
十九世纪末，芬兰正处于沙皇俄国的统治之下，为了声援因反对帝俄当局而被迫停刊的报社，芬兰许多进步知识分子于1899年在赫尔辛基举行了盛大的募捐演出，其中一个主要节目为《历史场景》，也就是化装表演历史绘画中的情节和场面。西贝柳斯积极参加了这一活动并为表演爱国主义内容的《历史场景》配乐。《芬兰颂》就是由这一配乐的终曲改编而成。乐曲表现了当时芬兰人民的痛苦和反抗，表现了作曲家对自己民族的炽烈感情，因而，它成为芬兰民族精神的象征。

对于这首乐曲，专门从事西贝柳斯音乐研究的芬兰音乐评论家、钢琴家、指挥家艾克曼（1869—1947）曾写道："最初，音乐批评家们和群众都未能领悟到乐曲的含义，直到经过了大的修改，并以标题告诉人们，在北极圈中有一个小国正在为她的生存而斗争时，大家才明白乐曲的真正意义。"由于这首乐曲所具有的强烈民族精神触犯了当局，致使它遭到了禁演。早期在德、法等国演出时，为了瞒过警察，乐曲在上演时曾冠以像《夜曲》或《即兴曲》一类的标题。

交响诗《芬兰颂》是由五个性格突出的主题动机以及它的展开构成的。音乐一开始，铜管乐器群在低音区用行板速度奏出了

阵阵吼声，它粗犷、强烈、沉重，被称为“苦难的动机”，表现了受压迫的芬兰人民在挣扎、愤闷以及蕴藏的反抗力量，在呈示这一动机的过程中，定音鼓不断用颤音来增强悲剧性的气氛，木管和弦乐相互呼应的对答旋律也显得沉郁而迟缓：

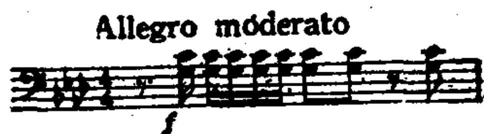
例5：



表现了芬兰人民的压抑情绪和威武不屈的民族个性，具有较强的戏剧性。

乐曲转入中庸的快板速度时，铜管乐奏出了第一个号召斗争的动机，音乐紧张而兴奋：

例6：



小号激动人心的嘹亮音响与苦难动机交织在一起，犹如一浪高过一浪的民族解放运动。在低声部响起了另一个号召斗争的动机，音乐坚定、有力。紧接着木管乐器呈现出一个充满必胜信念的斗争性动机，音乐辉煌华丽，情绪真挚热烈。德国音乐评论家滕岑贝格称这一动机为“庆典性动机”，它具有凯旋进行曲的特点和色彩。和前面两个号召斗争的动机一起，形成了一个气势磅礴的场面：

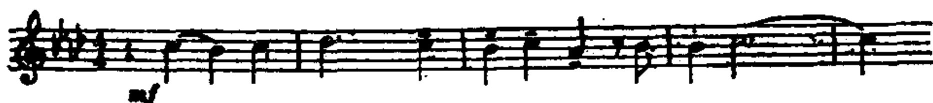
例7：



这段音乐反复一遍后，出现了《芬兰颂》中的著名曲调——

颂歌主题，它开始是由小提琴和大提琴来演奏，音乐虔诚、庄重、舒缓，渗透了人民热爱祖国的崇高而神圣的感情。这支如歌的旋律后来曾由诗人维科·哥斯肯尼埃米填上歌词，广泛流传：

例8：



这一颂歌重复两遍之后，重新出现了前面的四个动机，音乐情绪再次高涨，并在铜管乐器激昂的凯旋声中结束了全曲。

西贝柳斯是后期浪漫派音乐的最后一位代表人物，这一代音乐家的历史责任主要就是结束一个时代，而开辟另一个时代的工作对他们来说似乎显得有些力不从心或者无暇顾及。那么，这副重担自然就落在了另外一些音乐家的肩上，这样说并没有否定他们为探索新的音乐道路所做出的努力，这一点勿需赘言。然而，他们对历史的贡献却是表现在结束一个时代之上。

四、其他国家后期浪漫派的代表人物

俄罗斯。十九世纪末，随着社会的剧烈变动，给音乐界带来了强烈的冲击。在这一时期，俄罗斯音乐家们已彻底摆脱了德、法、意三国的音乐垄断，由格林卡开创的俄罗斯音乐发展到此，已形成了一股潮流，许多音乐作品不仅在俄罗斯家喻户晓，而且还树立在世界音乐之林成为不朽的篇章。在这一代音乐家中除了柴可夫斯基于1893年逝世以外，里姆斯基—柯萨科夫、格拉祖诺夫、里亚多夫、居伊、塔涅耶夫等人，为了巩固前人已取得的成就，为了发展俄罗斯的音乐事业，都做出了一定的贡献。其中塔涅耶夫的两位得意门生——拉赫玛尼诺夫和斯克里亚宾是这一时期的典型人物。他们当中，前者代表了俄罗斯后期浪漫派音乐，后者则代表了俄罗斯的早期现代派音乐。

拉赫玛尼诺夫（Rakhmaninov，1873—1943）出生于俄国诺夫哥罗德的一个贵族家庭，19 岁时以优异的成绩毕业于莫斯科音乐学院，开始了他以作曲家、钢琴家和指挥家三重身份的音乐生涯。他的早期创作深受他所热烈崇拜的柴可夫斯基的影响，创作了《升 c 小调钢琴前奏曲》和一些具有后期浪漫派音乐性质的歌曲，引起了莫斯科音乐界的注目和赞赏。之后，他一方面从事作曲，一方面进行国内外演奏和指挥活动。除《升 c 小调钢琴前奏曲》以外，这个时期他的代表作品有：《第二钢琴协奏曲》（1900）、《第二交响曲》（1907）、《第三钢琴协奏曲》（1909）、交响诗《死岛》（1909）以及两首前奏曲。1917 年十月革命后，拉赫玛尼诺夫离开了祖国，在美国定居，开始了他以钢琴演奏为主的流亡生活，这期间他又创作出《第四钢琴协奏曲》（1926）、钢琴与乐队的《帕格尼尼主题狂想曲》（1934，勃拉姆斯曾根据同一主题写过变奏曲）和《交响舞曲》（1940）等作品。第二次世界大战期间，身在异乡的拉赫玛尼诺夫关心祖国的安危，他多次将自己的音乐会收入作为捐赠邮回祖国，以表示自己的爱国之心。1942 年 3 月，拉赫玛尼诺夫为此给苏联驻纽约领事写了一封信，信中说道：“一个俄国人应尽其所能地对俄国人民的抗敌斗争做一点资助”，并表示了对战争胜利的坚定信念。1943 年，由于癌症发作，他不得不中断了演奏旅行，也未能等到他所热切期待的胜利消息，于 3 月 28 日在洛杉矶去世。

拉赫玛尼诺夫曾一度被诋毁为不合时宜的人物，他的许多作品被称为在“结构上有缺陷”，并认为他的灵感随着年龄的增长而呈衰退的趋势，今天看来这些观点是缺乏根据的。拉赫玛尼诺夫在音乐创作中，力图表现一个忠实诚挚的普通人所具有的思想感情，他的音乐时常具有幻想和悲剧性的因素，给人留下一种内心的、不可磨灭的悲剧痕迹，有时也以磅礴的力量去讴歌幸福、赞颂祖国大自然风貌，并精心刻画出一些令人心旷神怡的美好景象，

这一切都显示出他身上所具有的后期浪漫派气质，显示出他与他的前辈柴可夫斯基之间的继承关系。他的早期作品富于浓郁的情感色彩和悲剧性，形象鲜明，表现强烈，织体繁复，音响丰满，常常具有俄罗斯辽阔的大自然气息和民歌音调。这些特征在成熟时期的创作中还一直保持着，他那乐思丰富的幻想性和气势宏大的交响性，贯穿于他的全部创作历程。其代表作品有：《升 c 小调钢琴前奏曲》、交响诗《死岛》、合唱交响曲《钟声》(1913) 以及钢琴与管弦乐队的《帕格尼尼主题狂想曲》。

拉赫玛尼诺夫同斯克里亚宾虽同属一个时代，但俩人所走的艺术道路却不同。与斯克里亚宾相比，拉赫玛尼诺夫不仅在音乐题材、内容上与后期浪漫派和俄罗斯民族音乐传统有着密切联系，在音乐创作手法上，也可以看出拉赫玛尼诺夫的创作是建立在传统基础上的，无论是 1917 年前的作品，还是离开祖国以后创作的作品，都渗透着浓郁的俄罗斯风格，体现出后期浪漫派音乐的精华。他的钢琴作品是李斯特所具有的华丽、宏伟的音乐格调的延续，他美妙的旋律是柴可夫斯基、肖邦以及俄罗斯民歌中曲调优点的集中体现。在和声、织体和配器手法上都比较充实而且复杂，显示出他在继承的基础上，已向前迈进了一步，成为俄罗斯后期浪漫派音乐的代表。

欣赏：《升 c 小调钢琴前奏曲》

1893 年，在即将离开莫斯科音乐学院时，拉赫玛尼诺夫创作了这首钢琴曲，以献给他的作曲教师阿连斯基。同年 9 月 26 日首演于莫斯科举办的电气博览会，由作曲家亲自担任钢琴演奏。后来，拉赫玛尼诺夫将它改编为二重钢琴曲和管弦乐曲。

这首乐曲采用了复三部曲式，第一部分的主题庄重、有力，音乐以慢板起奏的三个音开始，坚固沉着。

接着转为行板，在较高音区奏出了众赞歌般的旋律，使听众联想到了从教堂传来的阵阵钟声和祈祷的声音，时隐时现，肃穆

例 9：



而悠远。中段音乐转入大调，出现了抒情性的主题，音乐采用了比较快的速度，洋溢着幻想般的激情。

例 10：



形成高潮后音乐进入结尾部，用减弱、减慢的八度、同度反复、表现出钟声随风漂泊，越来越远，在宁静的气氛中结束了全曲，令人回味无穷。

英　国。十七世纪末，普赛尔的去世给英国音乐界带来了近二百年的沉默，这期间，英国没有培育出自己的重要作曲家。随着后期浪漫派音乐在英国的兴起，这个民族对自己音乐创作的能力恢复了信心，并涌现出一批为世界所承认的音乐家，其中有弗雷德里克·德留斯（Frederick Delius，1862—1934），他在创作中努力使梦想与渴求、现实与虚幻的结合形成一种精神上的宁静。他的代表作品是《海上飘泊》（1904），这是一部为男中音独唱、合唱和管弦乐队而写的作品，歌词是根据美国诗人瓦尔特、惠特曼的诗改编而成。除德留斯以外，最有代表性的人物就是威廉斯和埃尔加。

拉尔夫·沃恩·威廉斯（Ralph Vaughan Williams，1872—1958）　出生于格洛斯特郡当安普内，就读于卡尔特豪斯公学和剑桥三一学院，后入皇家音乐学院学习作曲，师事帕里和斯坦福。

沃恩·威廉斯是一位建立了国际声誉的音乐家，是英国音乐

复兴运动的主要人物。他的音乐尤其是早期的创作，就如同一个朴实的人的讲话方式：率直、粗旷、纯正。

沃恩·威廉斯创作的作品很多，包括多种音乐体裁。早在本世纪初，他就对英国民歌发生了兴趣，他积极采风，在所搜集的民间音乐素材中寻找着与自己的追求有着某种亲缘关系的部分，一方面吸取着这些素材，另一方面还受着都铎王朝时期复调音乐的影响，再加上作曲家本人的独特见地，多种因素的融合，使他成熟时期的创作完全别具一格，形成了现代英国音乐的民族气质。他的创作，在表情幅度的变化上相当可观，既有粗野的狂暴，也有典雅的温馨，既有奔放的热情，也有神秘的静谧，这些相互对比而不是相互矛盾的表情因素常常在同一部作品中出现，对此，沃恩·威廉斯解释为这是同一性格的几个侧面。

沃恩·威廉斯的重要作品有：九部交响曲，四部歌剧，合唱《圣诞颂歌幻想曲》(1912)，中提琴、乐队与人声的《原野之花》(1925)，《钢琴五重奏》等，理论著作有《民族音乐论》(1934，沈敦行译的汉译本 1957 年由上海音乐出版社出版）和《对贝多芬合唱交响曲的几点想法》(1953) 等。

对英国音乐界来说，爱德华·埃尔加爵士是一个可以引为自豪的名字，他是这一代作曲家中又一个获得国际声誉的人物，也是最为成功的一位。

爱德华·威廉·埃尔加 (Edward William Elgar，1857—1934) 出生于伍斯特附近。其父是一位音乐书商及管风琴师，埃尔加未受过正规的音乐教育，但自幼随父亲学习管风琴、小提琴以及大管，他曾一度立志要成为专业小提琴独奏家，并专程去伦敦找老师学习小提琴，但后来放弃了这一想法。1890 年以前，埃尔加基本上只从事一些指挥和实际演奏工作，直到他的序曲《弗鲁瓦萨尔》(1890) 引起了人们的注意，才标志着他作曲生涯的开端。

在埃尔加创作数量很多的作品中，最能给他带来声誉的是管

弦乐曲《谜语变奏曲》(1899)、清唱剧《杰龙修斯之梦》(1900)和进行曲《威风凛凛》(1901)，前两部作品被誉为英国音乐开始复兴的标志。1908年以后，埃尔加专注于大型器乐曲的创作，如：《小提琴协奏曲》(1910)。但1920年后，由于他妻子的去世，严重地影响了他的创作热情，因而也就很少再有重要的作品产生了。

作为后期浪漫派音乐家，埃尔加对于自己的创作信条终身不渝，虽然在晚期创作中凝聚着老年人的深思和怀旧，但那种茂盛的风华气质依然存在。他喜爱色彩的变化，驾驭乐队的能力在当时也无出其右者。人们一般认为英国音乐的风格是稳重、含蓄的，但在埃尔加的音乐中却也有着充沛的感情，他那丰富的人道主义精神犹如新的觉醒，他那创造的风格和音乐语言，极富于个性，他的《迷语变奏曲》(1899)、《第二交响曲》(1911)常被看作是爱德华时代的图画，是作曲家自身的写照。许多人对埃尔加的严肃音乐作品并不太熟悉，但对他的进行曲却早有耳闻，其中《威风凛凛进行曲》常被作为音乐会上的必演曲目献给听众。

由于埃尔加在音乐上做出了许多贡献，因此他一生中也获得了很多荣誉，1924年获英王音乐大师称号，1931年被封为从男爵，另外还获得剑桥大学、牛津大学和耶鲁大学音乐博士学位。

欣赏：《威风凛凛进行曲》第一首

1901年，埃尔加创作了五首同名进行曲，献给指挥家罗迪沃尔德和利物浦管弦乐协会乐队。同年10月19日在利物浦首次演出了这首作品，由罗迪沃尔德亲自指挥。数日后在伦敦演出时受到了热烈欢迎，曾当场连续演奏三遍。

乐曲采用了复三部曲式的结构。在雄壮活泼的引子之后，第一小提琴奏出了轻快的进行曲主题。顿挫有力的八分音符和欢快急速的十六分音符交替出现，造成了热烈激昂的气氛：

例 11：



中间部主题，音乐宽广、流畅、庄重，随着进一步展开，音乐越来越辉煌壮丽。埃尔加曾将这一主题旋律用于他所作的合唱组歌《加冕典礼颂歌》之中，并亲自将其改编成为独唱曲：

例 12：



最后，音乐进入综合性的再现部，前面的主题在这都得到了充分的发挥。音乐在雄壮的尾声中结束。

法国。浪漫派音乐在法国有着广泛的社会基础，也许是由于法兰西人民具有敏感、细腻、外向的性格与浪漫主义的宗旨正相吻合的原因，使他们对浪漫派音乐怀有一种特殊的感情。自柏辽兹和比利时作曲家弗朗克之后，诞生了一代后期浪漫派作曲家，其中比较著名的有：

加布列尔·福雷（Gabriel Fauré，1845—1924） 他是当时法国最富于独创精神的作曲家之一，早期虽为浪漫乐派，但他的音乐语言要比其他浪漫派作曲家更为纯洁洗炼，有典型的法国风格。追求新的创作手法是福雷创作的宗旨，给人们的每一音符都要经过酌虑，他那“内心平静”的音乐风格，在《安魂曲》（1887）这首作品中得到了充分体现。他还擅长歌曲写作，他的许多歌曲的创作手法简洁明快，恰到好处。但他对管弦乐队不甚谙熟，许多管弦乐作品都是由别人配器的。

作为音乐教育家，福雷培养出了一批优秀的青年音乐家，其

中有：弗朗哥·施米特、娜迪娅·布朗热、乔治·埃内斯库、莫里斯·拉威尔等，这些人都成了下一个时代的重要作曲家。福雷一生中创作了许多体裁各异的音乐作品，其中主要有：戏剧配乐《佩利亚斯与梅丽桑德》（1898）。钢琴与乐队的《叙事曲》（1881）等。

万桑·丹第（Vincent d'Indy，1851—1931） 是弗朗克的学生和主要继承者，也是法国后期浪漫派的一位重要作曲家，他的音乐旋律优美生动、节奏自由、体裁多样，配器色调绚丽多彩颇具特色。其主要作品有：《法国山歌交响曲》（1886），在这部作品中，他成功地将阿尔代什的民歌糅进自己的创作之中，这表明他已摆脱了德国音乐的影响，逐渐形成了自己的创作风格。另外，还有《伊斯塔尔》（1896）和《夏日山景》（1905）。理论方面的著作有《作曲教程》共四卷、《贝多芬传》（1906）和《塞扎尔·弗朗克传》（1911）。

阿尔贝尔·鲁塞尔（Albert Roussel，1869—1937） 是继弗朗克·福雷和丹第后又一位法国后期浪漫派音乐的代表，他的音乐风格是建立在前人所取得的成就之上，只是到了后期才逐渐形成了自己的风格。其特点是形式明晰严整，节奏强烈，代表作品有：合唱与乐队的《诗篇第八十篇》（1928）、《第三交响曲》（1930）等。

欧内斯特·肖松（Ernest Chausson，1855—1899） 是一位以音乐格调清新、感情细腻、后期浪漫派音乐风格浓郁而著称的作曲家。他的著名作品《音诗》（1896）已成为小提琴演奏的保留曲目之一。另外，还有为声乐与乐队而写的《爱情与大海之诗》和《降B大调交响曲》（1890）等。1899年，正当肖松在创作上日臻成熟之时，不幸由于车祸而身亡。

第二节　早期现代派音乐

一个新的音乐流派、音乐风格，不会一夜之间突然出现在人们面前，这一点众所周知。同样，现代音乐的产生和后期浪漫派音乐的结束在历史进程中都没有、也不可能给我们留下明确的时间标志，我们很难将某位作曲家的某部作品作为一个时代的开始或者是结束，也很难在后期浪漫派和现代派之间找出一个分界点。事实上，代表不同时代的这两个流派，特别是在它们首尾相接的时期内存在着许多相似之处，例如：社会的背景，人们的艺术趣味，当时科学技术条件的制约等等，使它们彼此都不可能远离对方，甚至有时会交错出现、相互影响。

与浪漫派和西方其他传统音乐相比，现代派音乐不仅有了很大的变化，而且风格也十分多样化，这一点在早期现代派音乐中就逐渐表现出来了，人们是以不同的方式来打破西方音乐传统的，这就进一步增加了早期现代派音乐的复杂性，也使我们不得不选择一些侧重点，来介绍主要的作曲家以及代表作品。

一、现实主义歌剧的代表普契尼

在后期浪漫主义的年代里，以普契尼为首的意大利音乐家继承了意大利歌剧的传统，同时，也为寻求歌剧的发展方向作出努力。他们的行列中包括拉吉罗·列昂卡瓦洛和皮埃特罗·马斯卡尼，前者写了闻名于世的歌剧《丑角》(1892)，后者以歌剧《乡村骑士》(1890)而成名。这些人没有选择历史性和神秘性的主题，而是从日常生活中汲取素材，并以现实主义的艺术手法进行处理。这股歌剧的现实主义潮流强烈地影响了普契尼。

普契尼 (Puccini，1858—1924)　生于意大利卢卡，其父是教堂风琴师。进入米兰音乐学院后，普契尼师从《吉奥康达》的作

曲者阿米尔加·庞奇埃利，由于老师的指导和普契尼本人的刻苦以及天赋，使这个雄心勃勃的年轻人很快便崭露头角，他在 26 岁时写出了第一部歌剧《神灵》并获得成功。1893 年由于创作了《马侬·莱斯科》而使他成为新一代意大利作曲家中最有前途的一位。在此后的十余年间，他写出了二十世纪初期最成功的三部歌剧：《艺术家的生涯》（1896）、《托斯卡》（1900）和《蝴蝶夫人》（1904）。从这几部歌剧的创作日期上，应该改变这样一种认识，即：以为普契尼创作旋律可以轻而易举，能一本接一本地写出总谱来，实际上他的每一部歌剧都是几年细致工作的结果，他的代表作品更是经过无数次修改，直到满意为止。

普契尼英俊又有魅力，不管走到哪里都会受到人们的崇拜和欢迎。但当这位青春和爱情的歌颂者进入中年时，他感到自己的好时光正在流逝，“我正在衰老，这使我厌恶。我怀着满腔热忱想创作，但是没有合适的脚本，我处于痛苦的状态中。我需要工作，就像需要吃饭一样。”经过长期的努力，他终于寻找到一个能引起他音乐想象的故事——《图兰多特》，这是一部关于美丽而残忍的中国公主的童话歌剧，普契尼为它的创作而耗尽了自己的生命，终场的二重唱未能写完便离世而去。

普契尼的晚年因患癌症被送往布鲁塞尔接受治疗。陪伴他的是他的儿子和《图兰多特》最后一场的初稿。1924 年，普契尼逝世，享年 66 岁。《图兰多特》由他的朋友弗兰科·阿尔方诺根据他的初稿而完成。不管怎样，当 1926 年 4 月 25 日在斯卡拉歌剧院首演这部作品时，普契尼的遗愿终于得以实现。阿图罗·托斯卡尼尼这位普契尼作品的最好解释者在演出到为剧中人物柳哀悼时放下了指挥棒，转身面向观众低声说道：“大师的作品在这里结束了。”

作为歌剧作曲家，普契尼有十分敏锐的戏剧感，强烈而自发的旋律天才，又学得一手惊人的和声与配器技巧，使他的歌剧成为上一个世纪优秀音乐作品中的一部分。虽然与他的前人威尔第

相比，普契尼显得比较肤浅而有局限性。但威尔第是伟大的戏剧作曲家，普契尼则是驾驭舞台效果的能手，他的歌剧是强烈的戏剧性与声乐、管弦乐、服装、布景以及灯光、道具最高效率的综合。他的艺术观点表现出他非常尊重和热爱意大利歌剧的传统。

普契尼是歌剧领域内向新时代过渡的一位杰出代表。

二、斯克里亚宾

对于以作曲家、钢琴家双重身份载入史册的斯克里亚宾，人们一般认为他首先是一位钢琴家，其次才是作曲家，这一点多少与马勒有些相似，但他在音乐创作方面所取得的成就，却使他成为人们研究与学习的对象。

斯克里亚宾（Skryabin，1872—1915）生于莫斯科，其父是帝俄外交官，其母是一位出色的钢琴家，可惜当斯克里亚宾还在襁褓时便已去世了。斯克里亚宾的成长只得依靠祖母和姑母。由于受到了过分的宠爱，他养成了近乎病态的敏感、孤高自赏和远离现实的性格，这些都成为制约他音乐作品中思想深度的主要因素。斯克里亚宾的音乐才能显露得较早，5 岁时已可以熟练地掌握键盘。据说他可以把他所听来的乐曲在钢琴上熟练而且正确地再现出来。这不仅说明他具有良好的音乐素质，也可以看出他在钢琴演奏方面，此时就已具有了相当的水平。

1888 年斯克里亚宾进入莫斯科音乐学院，跟塔涅耶夫和阿连斯基学习作曲理论，跟萨福诺夫学习钢琴。四年以后，毕业于音乐学院钢琴专业，并获得了金质奖章。很快，斯克里亚宾就以优秀钢琴家的身份到国内外进行演出，1895 至 1896 年间，他的足迹遍及法国、荷兰、比利时和德国。回国后，又活跃于莫斯科、彼得堡、下诺夫戈罗德和敖德萨等地的音乐舞台上。每到一处，他都用自己的琴声在听众心里留下了无穷的回味之美。斯克里亚宾钢琴演奏的最大特点，在于他的音色丰富、精致，音响纯净、多

样，再加上演奏时对于节奏、韵律的掌握，使他的琴声与众不同。另外，斯克里亚宾对钢琴踏板的巧妙运用，也为当时的听众和评论家所瞩目。

作为一个以钢琴家身份出现的作曲家，他的创作很自然会开始于钢琴这件乐器本身。斯克里亚宾就是这样。他的早期创作几乎全部是钢琴作品，其中包括《练习曲》、《前奏曲》、《夜曲》、《玛祖卡》、《奏鸣曲》（1—5首）和《升f小调钢琴协奏曲》。这些作品一般篇幅都比较短小，但演奏技巧却很高，音乐华丽多彩，富于诗意和抒情气质，不时流露出舒展、宽广的韵味，使他这个时期的作品在世界钢琴艺术史中占有一席之地。

从1898年至1905年的七年时间，是斯克里亚宾创作上的中期。前5年，他在莫斯科音乐学院教授钢琴课，可他的精力还是集中于创作的构思上，即使是在钢琴课上，他也总是从创作的角度，向学生进行形象的分析，他的授课经常以热烈激昂的情绪、精辟独特的解释，使学生心悦诚服。后两年，斯克里亚宾是在瑞士渡过的。

斯克里亚宾的中期创作，无论体裁上还是内容上，都可谓是一个过渡时期，一个酝酿新创作思想和新创作手法的时期。他为了用音乐来表达自己那日益成熟的哲学思想，1900年以后，开始小心地涉足于交响乐领域。在《第一交响曲》中，他就将艺术作为改造世界的力量来尽情歌颂。1901至1902年间创作的《第二交响曲》，在表现内容和音乐形式方面，都与《第一交响曲》大致相近。1904年，斯克里亚宾创作出了可以标致他艺术风格成熟的、带有：神圣之诗“这样具有哲学性标题的《第三交响曲》，作品由“斗争”、“喜悦”和“圣游”三个乐章组成的，体现了同敌对势力斗争中的艰辛、愉悦和欢乐，气势宏伟磅礴，使我们可以从中了解到斯克里亚宾哲学思想的发展过程和他艺术追求的目标。自十九世纪末开始，斯克里亚宾花了大量时间阅读哲学著作，并详细

地写出了一本本札记，力图从中找出表达他音乐新思想的理论依据。从他的早期作品中，我们可以看到他最初对生活的目的，对社会的道德规范以及对于宗教神灵等问题所进行的思索和探求，他抱怨命运，抱怨神明，对基督教的教义产生了怀疑，但他无法使自己从各种矛盾中解脱出来，从而陷入了阴暗的悲观和失望之中。到了创作中期，他从自己的哲学思想历程中慢慢找出了答案，那就是物质世界终究会毁灭，而精神世界将获得永生。为此，他主张用艺术去唤起人类的自我意识，使他们的精神进入极乐、昂奋的境界。斯克里亚宾认为他自己就是创造这种艺术的，是艺术宗教领域中的神，是负担唤醒人类、改造世界重任的艺术上帝。这种强烈的自我肯定意识成为斯克里亚宾主观唯心主义思想的核心，是他从初期朦胧不清的创造动机到后来追求磅礴庄重的确证，也是他的创作风格由华丽、诗意、舒展，到抽象、神秘、臆造的转折点。

从 1905 年开始，斯克里亚宾进入了创作晚期。在这最后的十年中，他那种在哲学意识支配下的创作思想并没有太大变化，仍然是笼照着神秘色彩的自我肯定，这一点从他的交响诗《普罗米修斯》中可以看出。然而，他创作手法上的探索却使他确立了在俄罗斯音乐史中的地位。在晚期创作中，斯克里亚宾为了表现他那深邃的内容，不断探寻新的艺术手法和方式，尽力摆脱俄罗斯和欧洲音乐传统的束缚。他首先在和声方面进行了尝试。他设计了一个“神秘和弦”作为他的和声基础，以代替传统的功能和声体系：

例 13：



这一和声基础大体是以四度音程来排列的，是泛音列中第八、第九、第十、第十一、第十二、第十三、第十四音的组合，除三个低音以外，其他相邻音之间均为纯四度。斯克里亚宾将这种和声结构作为他以后创作的基础，其精确程度可与勋伯格的十二音体系媲美。然而，重要意义还在于它是一个信号、一个象征，标致着由三度叠置组成的传统和声结构，其统治地位已发生了动摇，以调性概念为基础的功能和声体统已面临瓦解的局面，这无疑是现代音乐即将诞生的曙光。另外，他用短小、痉挛式的乐句来代替浪漫派所惯用的旋律，用复杂无规律的节奏造成紧张的气氛、恍惚的感觉，他的丰富多变、绚丽夺目的配器手法，被公认为象征主义音乐的先驱。

对斯克里亚宾的音乐进行深入研究是一件比较困难的事，因为对他的音乐已有一般了解的人为数不多，更不必说进一步了解了。这一点，一部分原因要归咎于他自己的神乎其神、似是而非的哲学思想，导致了他的音乐在第一次世界大战之后风靡一时，继而又几乎全部被人忽略的结果。他那种沉湎于神秘主义的意识和华丽而又舒展的音乐风格，都不会使他受到二十世纪三十年代人们的欢迎，这也限制了他音乐的广泛传播。时至今日，是应该给斯克里亚宾做一番客观分析、下一个正确结论了。

斯克里亚宾的创作是他所处时代各种矛盾的一种反映，他对创作手法的革新不仅为俄罗斯现代音乐的产生奠定了基础，也是无调性音乐和音乐光色手法的肇端。他是十九、二十世纪之间俄罗斯音乐界中的一颗明星。

三、雷斯比基

在歌剧艺术兴盛的意大利，一些作曲家不受环境所限，不顾传统所约，力图在交响乐领域内有所作为，以向世人展示意大利音乐的新方向。其代表人物就是雷斯比基。

奥托里诺·雷斯比基(Ottorino Respighi，1879—1936) 生于波洛尼亚。与其他音乐大师相同，他很早就和音乐结下了不解之缘，12岁时进波洛尼亚音乐会堂，在费德里克·萨蒂指导下学习小提琴和中提琴。8年以后，先后向路易奇·陶奇、裘赛比·马图奇学习作曲。1900年底，雷斯比基离开意大利到俄国，在圣彼得堡歌剧院任首席中提琴师。在那里，他结识了里姆斯基·科萨柯夫，并拜其为师，学习作曲和配器，这对雷斯比基音乐风格的形成产生了很大作用。尽管如此，雷斯比基仍没有放弃演奏事业。二十世纪初，他的音乐活动主要是在舞台上。他曾任穆杰利尼弦乐五重奏组中的第一小提琴，并时常举办独奏音乐会。自1913年任罗马圣塞西利亚学院音乐学校作曲教师之日起，才正式开始了他的作曲生涯，在此之前的作品有：喜歌剧《安佐王》、《赛尔拉玛》、一部钢琴协奏曲和一部管弦乐队演奏的《夜曲》。

在所有活跃于二十世纪前30年的意大利音乐家中，除了歌剧作曲家普契尼以外，雷斯比基无疑是最著名的。他的音乐作品、尤其是他的交响三部曲《罗马喷泉》(1916)、《罗马松树》(1924)和《罗马节日》(1928)使他蜚声于世界乐坛，被许多国家的音乐爱好者视为上乘佳品。在这些作品中，雷斯比基成功地把意大利传统音乐的技巧同一些现代音乐因素结合在一起，特别是配器中受到里姆斯基—科萨柯夫和里查·施特劳斯的影响，使他的乐曲犹如万花筒一般，斑斓夺目、优美动听。

雷斯比基音乐创作的特点，一般认为是：抒情性有余、而戏剧性不足。这种观点不无道理，例如在他的歌剧作品中，凡是歌词激动的段落和剧中矛盾紧张的场景，通常是音乐写得比较平淡的地方。因此，他所创作的歌剧作品一般要排列在他的抒情性交响诗之后。作为作曲家，他博学多识，颇具音乐天赋，取之不尽的灵感使他写出了许多色彩绚丽的绝妙音响，可惜思想深度相对来说比较欠缺。那些能够震撼人们心灵的音乐与雷斯比基的艺术

气质有些不同，两者不可能都在他的音乐作品中占据重要位置。尽管雷斯比基为此也做出过努力，如在 1934 年创作的歌剧《火焰》中，音乐比较压抑，蒙上了一层淡淡哀愁，但总的说来，他的音乐风格并没有多大变化。

1936 年，雷斯比基身染重病，久治不愈，死于根据他著名交响诗《罗马松树》命名的“松树庄”。

欣赏：交响诗《罗马松树》

雷斯比基 1924 年创作的这部作品，是他交响三部曲的第二部，同年 12 月 14 日在罗马首次演出。

交响诗《罗马松树》由四个乐章组成。每一乐章均有作者撰写的标题及标题说明。

第一乐章：《博盖塞别墅的松树》。“孩子们在博盖塞别墅的松树林中游戏。他们有的围成圆圈跳舞，有时模仿士兵列队进行交战。他们兴高采烈，奔跑跳跃。”博盖塞别墅为十七世纪曾任红衣大主教的罗马贵族希皮奥尼·卡法雷利·博盖塞所建，位于罗马市中心，气势宏伟，规模壮观。后收归国有，称博盖塞公园，据称是罗马最大、最美的公园。

音乐一开始就是急速的小快板，钢琴、钢片琴、竖琴、三角铁以及乐队的声音混合在一起，分散和弦、颤音、滑音交错出现，造成了一派喧闹的气氛，描绘了孩子们在松林中追逐嬉戏的情景。随后，英国管奏出了一段欢快而富有弹性的意大利民间舞曲旋律：

例 14：



欢快的情绪逐渐高涨，音乐出现了由双簧管演奏的、由典型的意大利民间儿歌曲调发展而成的旋律，弦乐器清亮的音色、简

朴的旋律、打击乐器单纯的节奏型，使人仿佛看到了一群天真可爱的孩子，正在模仿士兵姿态，迈着稚气的步伐行军：

例 15：



接下来，圆号又以欢快的速度奏出了另一首民间儿歌的旋律：

例 16：



音乐达到高潮后，突然急转直下，进入了寂静的第二乐章。

第二乐章：《古墓旁的松树》。"我们仿佛看到了巍然耸立在地下墓窟入口处的松树洒下的阴影。从密林深处传来了圣赞歌声，那庄严的声音在空中回响，然后又神秘地、渐渐地消逝。"加弱音器的低音弦乐器奏出幽暗、低沉、徐缓的旋律，一开始就把人们带入了古朴苍凉、阴森恐怖的气氛之中，使人在肃穆庄重之时，不免有些毛骨悚然。

随后，大提琴和圆号先后奏出格里高利圣咏的片断，表现了一种圣洁、崇高的情感，它悠悠浮动，犹如随风晃动的松涛：

例 17：



从舞台后面传来了用铜管乐器奏出的旋律，那悠远而庄严的音响，充满了祈求未来的虔诚之情：

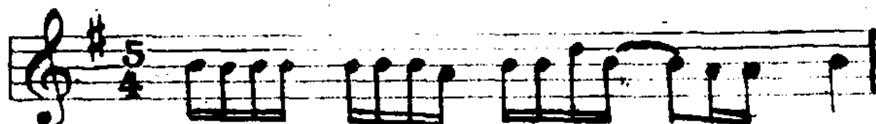
随后，由大提琴奏出一段象征教徒祈祷的旋律，单调的同音反复和吟诵般的节奏由弱渐强，与前几个主题结合在一起，形成

例 18：



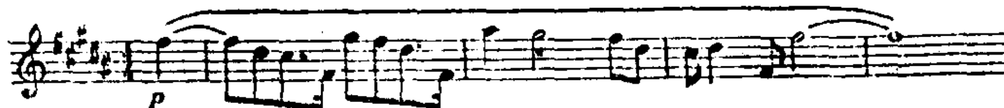
了第二乐章的高潮：

例 19：



第三乐章：《吉阿尼柯洛山的松树》。"微风在空中轻轻颤动，皎洁的圆月照出了吉阿尼柯洛山上松树的轮廓，夜莺在树上婉转地歌唱。"在低音弦乐器的长音和小锣轻轻敲击的衬托下，钢琴奏出了一段犹如行云流水般的旋律，音乐轻盈、安谧。单簧管奏出忧伤、凄凉的主题，描写出了温和柔婉的月色和摇曳不定的松树：

例 20：



双簧管那优美的音色出现了，那是一曲诱人的赞歌，宛如洒在吉阿尼柯洛山上的月光。在乐队和谐的伴奏下，夜莺开始歌唱了。雷斯比基在这里大胆地采用了这样的方法：他先将夜莺的鸣叫录制成唱片，然后再配入乐队。这样做有两层意义；第一，自然界原始的音响被当作音乐开始出现在舞台上。第二，音乐演奏使用了留声机这种当时先进的声响设备。前者常被人们认为是自然主义音乐的前身，后者作为最初的机械音乐的例子而载入史册，这就使得雷斯比基身上也涂上了一层现代作曲家的光泽。

第四乐章：《阿比亚大道的松树》："阿比亚大道的清晨，天色

朦胧。孤寂的松树伫立在静静的田野上。远处传来的脚步声连续不断，发出平稳而模糊的节奏。人们在幻想中仿佛看到了昔日的光辉业绩，号声响起，执政官的大军沐浴着旭日的万道霞光向前进军，以胜利者的气概登上了卡比托利诺山。”阿比亚大道建于公元前312年，是古罗马军队出征时的必经之路。

音乐一开始，人们首先听到由定音鼓、钢琴、低音弦乐器奏出的强弱分明、速度均匀的节奏，那是行军队伍的整齐步伐。单簧管演奏出进行曲主题，使人想象到一支古罗马军队沿着阿比亚大道向前行军：

例21：



步伐声越来越响，队伍越走越近，号角声响彻天空，音乐在高潮中歌颂了古罗马的光荣历史，以豪迈的气势结束了全曲。

第二章　印象派音乐

第一节　印象派音乐的产生

十九世纪末，在欧洲文化活动中心——巴黎萌生了一种新的艺术风格，即：印象主义艺术。

1874 年，在法国，一些年轻画家为了反对学院的烦琐教学，为了向传统的绘画原则挑战，同时也为了同官方沙龙相抗衡而举办了一次画展，其中有一幅法国画家莫奈的风景画，名为《印象：日出》。画展刚刚开始，便被传统势力的攻击与奚落之声所包围，一些人从莫奈这幅画上给这些年轻画家取了“印象主义者”的浑号，并四处扩散。出人意料的是这些年轻画家对此贬称不仅毫无恼怒之意，反而欣然领受，更有戏剧意味的是在画展之时，这些年轻画家的气质、艺术造诣各不相同，所追求的艺术目标也有差异，远没有形成一个统一的艺术观点和影响深远的艺术流派，倒是传统势力的敌意，不仅为它起了“印象派”这样的名称，而且也推动了这一艺术流派的形成。

在绘画方面，印象派的特色在于它是以光和色彩为主角，借助光和色的变幻来表现作者从一个飞逝的瞬间所捕捉到的印象。这一艺术观点是同当时自然科学对光的传播与照射的物理研究成果有关，也是基于人们寻找新的艺术表现手法的要求。这种艺术观点由绘画逐渐渗及到其他艺术门类，进而形成了一个时代的艺术特征。

音乐上的印象主义，是在象征主义文学和印象主义绘画的影

响下发展起来的。印象派音乐一词是从绘画借用过来的。象印象派绘画一样，印象派音乐的主角是音响和音色。音响强弱是自然界中光线强弱的音乐表现，音色变幻是光线照射物体时的音乐描绘。这些认识和追求，虽不能说明音乐中的印象主义完全等同于绘画中的印象主义，更不可认为印象派音乐的全部意义即在于此，但这却是印象派音乐家最初所追求的目标，也是此种音乐风格区别于其他音乐风格的重要特点。

印象派音乐家的活动虽然多属于十九世纪的范畴，但是他们追求新的音乐语言、音乐风格所做出的努力，却意味着他们同浪漫派音乐的传统形式与风格的决裂。在创作实践中，他们提出了这样的质疑：为什么一部作品必须受自然音阶所包含的那几个音的约束？为什么和弦连接必须依据从紧张到松弛、从不谐和到谐和的解决模式？为什么音乐的表达要受呈示、发展和再现这种框框的制约？等等。这些疑问既是对传统的挑战，也是对未来的呼唤。他们在与传统形式和风格决裂的同时，也为二十世纪诸多以“现代派”名称出现的音乐流派做好了准备。因此，印象派音乐可以说是连接浪漫派音乐和现代派音乐的一条纽带，是一个音乐新时代的端倪，是新世纪音乐许多重要特点和精神意境的源点。

同样，印象派音乐也有其先天不足。首先，它从浪漫派音乐宏大的艺术风格中挣脱出来之后，却掉进了狭窄的表现领域之内，留连于浮光掠影，热衷于虚无缥缈，从大型作品转向短小的抒情乐曲，这就影响了印象派音乐的艺术感染力，也局限了它的发展广度。其次，与浪漫派音乐相比，在流传规模和流行时间上看，印象派音乐不免逊色许多。印象派音乐在本世纪初虽然也风靡一时，但在今天看来也许只能称为仅仅是一个人的运动，大多数人不能像德彪西那样完美地体现出印象主义的音乐特点。在这一点上，印象派音乐远不如浪漫派音乐。浪漫主义以它博大的胸怀，包容了许许多多个人艺术风格不同的音乐家，形成了延续百余年的艺术

潮流。而印象派音乐却不能如此，它不具备这样的历史条件和艺术魄力，也没有众多的音乐家将自己的才智投入到它的发展之中，但它总归开辟了一个梦幻和令人着迷的音乐世界。

第二节　印象派音乐的特征

对于印象派音乐的特征，我们在前一节里已初步涉及。在这里，我们只是将这个话题引向深入。

印象派音乐家摆脱了传统音乐的束缚之后，便将音响和音色作为他们的追求目标了，他们认为音乐只能暗示或者是提供一种意象和心境，不必去转述一则故事情节，他们主张用织体、色彩和音乐力度来取代由浪漫派音乐家完善了的调式原则、和声进行规则和音乐发展模式。具体做法是：在配器方面，瓦格纳式的庞大管弦乐队编制还继续延用，但配器手法却非常细腻、雅致。铜管乐器常加用弱音器，木管乐器多使用神秘动人的低音区，弦乐器采用更加细密的分奏，打击乐器中的钟琴、钢片琴、三角铁和竖琴在音乐的色彩性处理上都发挥了很大作用，它们是被作为重要的色彩性乐器而不是点缀性乐器加以广泛运用的。

与音色效果密切相关的还有力度方面的因素。印象派音乐家为突出音乐的恬淡、纤巧、妩媚以至略带伤感的情调，将弱奏作为音乐的力度变化基础，也常常出现极弱奏，即使是力度高潮部分也大多只闪现于短暂的瞬间，很快又要回到弱力度的基调上去。

在和声方面，印象派音乐家也花费了许多心血。他们利用音的各种新的结合方式，创造出了许多新的不协和和弦，如：在原七和弦的基础上，按三度关系向上继续建筑音层，形成了九和弦、十一和弦以至十三和弦。在一首有代表性的印象派音乐作品中，九和弦的重要作用使你对此不能产生出任何异议，以致这部作品被

人称作“九和弦之乡”，例：

例 22：



这些复杂的不协和和弦之间的连接根本没有要达到谐境的痕迹，而是将一个个不协和和弦并列地组合起来，造成一种不断闪烁的强烈色彩，如同印象派绘画的纯色并列。这说明和声对印象派音乐家来说也要服从于音色效果。

对于节奏，印象派音乐家也尽力使自已与浪漫派音乐有所不同，他们避免以每一小节第一拍上的重音作为旋律的开始，也小心地遮掩表现在每一小节强拍上的节奏律动，他们所追求的是旋律线如一股清泉，柔和地从这一小节流动到下一小节，音乐在这种流动中展现了印象派音乐的清美。

总之，印象派音乐家喜欢表现微妙和难以捉摸的东西，而不喜欢堂皇、不朽的雄伟气派，喜欢隐喻、暗示，而不喜欢直率和过分夸张。因此，朦胧的色彩，模糊的轮廓，难以分辨的色调变化，都是印象派音乐的标志；所塑造的种种幻想、印象和气氛与莫奈的模糊印象、塞尚的奇异梦境、雷诺阿的美妙温柔、舒拉的灵透精巧相对应。

印象派音乐精致、优美的音乐语言同浪漫派音乐夸张、宏亮的音乐风格一样达到了很高的艺术境界。一样深受人们喜爱。

第三节　印象派音乐的代表人物

严格地说，印象派音乐作为一种创作手法是存在已久的，只是象征主义文学和印象派绘画促成了它的繁荣。回顾一下浪漫派

音乐的发展，我们可以在许多作曲家的作品中找到某些印象派音乐的因素：钢琴诗人肖邦充分认识到了色彩性音乐的价值，并将其运用到自己的创作之中。挪威作曲家格里格那复杂、朦胧、富于色彩的和声，也可谓具有一定的印象主义气质，他们对钢琴音乐的细腻处理和踏板的出色运用，对印象派钢琴音乐有着重要影响。匈牙利作曲家、钢琴家李斯特的一些作品的标题本身就含有印象派音乐的特色，如《鬼火》，就是用音乐来表现光的快速运动。瓦格纳所作的歌剧《莱茵河的黄金》的序曲中有一些新颖的音响组合，表现了波涛起伏、雾气缭绕的意境。这些因素对印象派音乐的发展都有很大启示。

印象派音乐的代表人物除了大家熟悉的德彪西以外，还有法国的拉威尔、杜卡，西班牙的法雅，英国的德留斯，意大利的雷斯比基，德国的雷格和俄国的斯克里亚宾。这些作曲家的某些作品都可以被不同程度地划入印象派之列，至于同印象派有所接触或个别作品中反映出受印象主义启发和影响的作曲家，为数就更多了，我们只能选择有代表性的几位作曲家进行介绍。

法国是印象派艺术的摇篮，法国印象派音乐的代表人物一般认为有三个，按所占的不同地位依次排列为：德彪西、拉威尔和杜卡。

德彪西（Claude Debussy，1862—1918）是当时法国最有影响的作曲家，是印象派音乐全部特点的体现者，同时也是法国继柏辽兹之后向世界贡献出的又一位音乐大师。

这位喜欢以“法兰西音乐家”署名的作曲家，祖先为农民和手工艺人。在他的血统中似乎没有什么可以注定他要从事音乐事业的因素。8岁那年，德彪西遇到了一位对他一生来说是十分重要的人物：他的钢琴教师——莫特·德·弗勒维尔夫人，这位夫人是诗人韦莱纳的岳母，也是肖邦的钢琴学生。由此，德彪西的生活便光彩起来。他开始接触肖邦的音乐，并由诗人韦莱纳将他引

入文学乃至多种艺术新思潮的洪流之中。在这里所受到的影响不亚于肖邦对他的间接作用。这两者是德彪西建筑起印象派音乐大厦的基石。有人问德彪西："你的创作原则是什么？"对此，他的回答意味深长，"我的乐趣。"正是这种与众不同的乐趣，才使德彪西的音乐不同凡响。

从八十年代末开始，德彪西与象征主义诗人魏尔伦和马拉梅等人建立起了友谊。在那里，他找到了自己"乐趣"的知音，创造出了许多新的音乐语言。他喜欢用暗示、比喻的手法，这很像马拉梅的"惯技"，他善于表达介乎语言与音乐之间朦胧模糊的意境，这又颇似魏尔伦的传统。他接受这些象征主义诗人的观点，欣赏他们的诗并为之谱曲。

同象征主义诗人一样，德彪西也醉心于异国情调之中，希望从那些鲜为人知的民族音乐里寻找到他所需要的素材。他十分欣赏爪哇、柬埔寨的歌舞表演，对东方民族以及俄罗斯的音乐也进行过细致的研究，他追寻古代帕勒斯特里那、格里哥利圣咏和十六世纪法国歌谣曲的发展轨迹，期望能从中找到未被发现的宝藏，找到进行音乐表现手法革新的途径。不仅如此，与德虎西时代相近的音乐大师也是他效仿的榜样，这里我们要提的就是前边曾说过的肖邦。

对于肖邦，德彪西十分崇拜，他从学生时代起就一身的肖邦气质，并时常求得与肖邦的不谋而合之处。事实上，他们也却实有许多相似，其中最重要的就是作品的独创性和钢琴演奏风格的高度个性化。此外，巴赫、莫扎特、李斯特、瓦格纳、穆索尔斯基、里姆斯基—科萨柯夫等人也都对德彪西产生过影响。

德虎西在写评论文章涉及别的作曲家的配器手法时，往往直言无忌，他认为：瓦格纳的配器喜欢用"一种多色的油泥，几乎始终不变地那样涂上去，因此，不可能在他的作品中分清哪是长号，哪是小提琴"。在讲到贝多芬的配器时，也不无过之地把它说

成是“一种黑色加白色的公式，因而造成整个音乐都在浅灰到深灰的色调转变中进行。”德彪西本人所探求的是一种不同乐器各自保持本来音色特点的透明织体。

德彪西性喜安宁、孤独。他厌恶受到公众注意，也讨厌为名利奔忙，平时宁愿闭门独处、远离喧闹，但对周围所发生的事情却保持着高度敏感。这种性格在他的音乐中也时常表现出来。

德彪西的音乐创作大致可分为三个时期：1890年以前为创作初期，中间20年是创作成熟时期，1910年以后的几年是摸索与衰退的时期。

在早期的创作中，德彪西的音乐风格还不成熟，这个时期创作的一些作品里反映出他对音乐语言已开始了颇有新意的探索，其中有代表性的为：第一首是1887年创作的管弦乐组曲《春天》，第二首是1884年为参加“罗马大奖”赛而作的大合唱《浪荡儿》，第三是他早期创作的一些浪漫曲，其中以《曼陀林》和《木偶》比较典型。

1890年以后，德彪西进入了创作的成熟期，他的许多传世之作都出于这个时期，尤其是管弦乐曲的创作更为明显。1892—1894年间，德彪西第一次将其个人风格充分表现在前奏曲《牧神午后》的字里行间，使其成为印象派音乐的经典之品。

除《牧神午台》以外，还有三首《夜曲》（1893—1899）“云”、“节日”、“海妖”，以及《大海》（1905）、和《伊贝利亚》（1908）也是常与人们见面的作品。德彪西在这些作品中，充分显示了法国人的敏感，也充分显示了他的艺术个性。

作为一个重要的钢琴作曲家，德彪西在这件乐器身上创造出了许多与众不同的风格：相隔很宽的两组和弦，以二度、四度和五度的平行进行造成了一种音响上的光晕；高、低音区之间的对比；通过踏板而产生的混合音响；利用泛音列而得到的奇特音色，等等。德彪西用似乎是无穷无尽的新技巧大大扩展了钢琴的艺术

表现力。他的钢琴作品是现代钢琴艺术中必不可少的一部分，许多曲目经常出现在音乐会上，或者流传在钢琴爱好者中间，其中有《月光》(1890)、《水中倒影》(1905)《沉没的教堂》(1910)和《阿拉伯风格》(1888)等。

钢琴这件乐器，在十九、二十世纪的音乐演变进程中曾经发挥过极其重要的作用。实际上有不少音乐家已发现无论创作哪种乐曲——管弦乐、歌剧、歌曲还是室内乐，钢琴都是既方便又实用的工具，许多作曲家都是坐在钢琴旁进行创作的。美籍俄国作曲家斯特拉文斯基在《我的一生编年史》中说过："搞创作，要能直接和'音响素材'接触，我认为这比单凭想象去进行处理要好一千倍。"这是一般的作曲习惯，当然，也有许多例外，如：并非钢琴家出身的柏辽兹就具有能立即投入乐队音响海洋的本领，而且的确能够把头脑中的构思直接谱写成完整的管弦乐总谱，这不能不使人为之叹服。钢琴这件乐器，多少都含有一些打击乐器的性质，它的发音是靠众多音锤在绷紧的琴弦上敲击而产生的，这就难免有一些局限性，但弹奏它的如果是一双既有思想又灵巧的手指，那它所发出的声音会更接近于曼声歌唱的韵致，比如，像德彪西这样敏感和富有想象力的人，是有能力赋予钢琴以高超的艺术表现力的，事实也正是如此。

一些法国作曲家，努力使法国歌曲独立于德国歌曲之外而成为一种本民族的艺术形式，德彪西就是他们中的一员。他为波特莱尔、魏尔伦和马拉梅这三位他所喜爱的诗人的诗谱写的歌曲极为精美。在室内乐方面，他以《g小调弦乐四重奏》(1893)而取得了很大的成功。晚年时他写了三首奏鸣曲：《大提琴奏鸣曲》(1915)、《长笛、中提琴和竖琴奏鸣曲》(1915)、《小提琴奏鸣曲》(1916—1917)，显示出他走向更为抽象、更为精练的艺术境界。

最后，要提一下德彪西的歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》

(1902)，这个“古老而令人悲痛的森林故事”常拨动人们内心的激荡起伏。剧中人物生活在一个梦境般的世界中，在那里，低声悄语也有其雄辩的力量，一切都是那样神奇。主人公之一的梅丽桑德有金黄色的头发，习惯于每件事说两次，另外，还拥有自己的秘密，另一位主人公佩利亚斯堕入了他自己都不清楚是怎么回事的爱情之中；戈洛娶梅丽桑德为妻，但从来不了解妻子内心的秘密，反被妒忌之心驱使他杀死了自己的异母兄弟佩利亚斯；阿卡尔是这个阴暗国土上的盲眼国王……。这个梅特林克的戏剧故事，使德彪西得到了一个理想的歌剧脚本，并产生了一个独特的歌剧作品。

在歌剧史上，有些作品是对过去的总结，有些作品则是对未来的预言。属于前一类的，人们会想到莫扎特的许多歌剧作品。属于后一类的，人们也可以瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》(1859) 和贝尔格的《沃采克》(1921) 作为例证，而德彪西的这部歌剧作品则似乎与这两种类型无缘。显然，德彪西并不是一个不受外界任何影响的作曲家，但在这部作品中看不出它来源于什么流派的痕迹，也很难在后来其他人的歌剧作品中，发现与它有什么本质上的相似。对于这部奇特的歌剧作品，人们每听一次就愈加信服其中所具有的不同寻常的美，以及那非凡的知觉想象力，就会体会到德彪西的独特歌剧语言和戏剧表现手法，同时也会发现由于这部作品的奇特与成功，使许多后人，对这种艺术风格只有敬而远之了。

总之，德彪西是法国音乐史上最富有创造性的作曲家之一。他用自己的勤奋和才智向人们展示了一个新颖的音乐天地，同其他印象派作曲家一起为现代音乐的产生和发展奠定了基础。如果说德彪西还有什么不足的话，最主要的，也是印象派音乐的先天不足之处，就是创作视野比较狭窄，艺术追求比较单一，即使取得了最高成就，也不免会有片面之嫌。

欣赏：前奏曲《牧神午后》

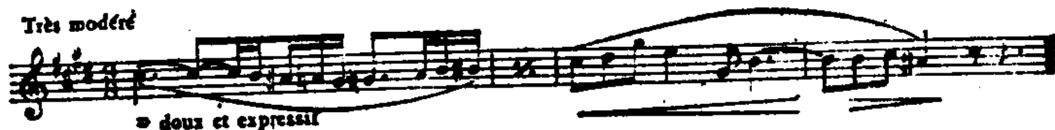
德彪西这首最著名的管弦乐曲是受斯泰法内·马拉梅的一首田园诗启发而创作的。这首诗展现了古代异教徒所在地方的景色，它描述了古代神话中，由森林创造出来的半人半羊的牧神——用埃德蒙·戈斯（英国传记作家和评论家）的话说：是“一个单纯、具有美感和热情洋溢的生命”。这位牧神在森林中醒来，尽力回忆：是有仙女们来看过他吗？或者这只是一个梦？……。太阳温暖，大地芬芳，牧神蜷缩成一团，又酒醉般地睡去。

德彪西 1894 年完成这部前奏曲时年仅 32 岁。他的想象和马拉梅的原诗基调正相吻合，他在为首次演出所写的乐曲介绍中指出：“这首前奏曲的音乐，是对马拉梅诗歌的自由图解。当然，我丝毫无意说它是这首诗的总结，它只是这首诗的一连串音响背景。”

这部作品于 1894 年 12 月 22 日在巴黎哈尔考特音乐大厅首次公演，指挥是多列。乐队编制为三支长笛、两支双簧管、一支英国管、一支 A 调单簧管、两支大管、四把圆号、两架竖琴和通常的弦乐编制。在作品最后的 17 小节里，德彪西使用了有两个音高的古钹（音高固定的很小的金属片）。总谱上注明献给德彪西在巴黎音乐学院时的密友：雷蒙·博纳尔。

音乐一开始，长笛在柔软的低音区独奏出了第一主题，旋律沿着半音阶上、下滑行，音域狭窄，速度徐缓，给乐曲涂上了一层飘忽不定、朦朦胧胧的底色，将夏日午后闷热的气氛、昏昏的睡意、虚幻的梦境编织在了一起：

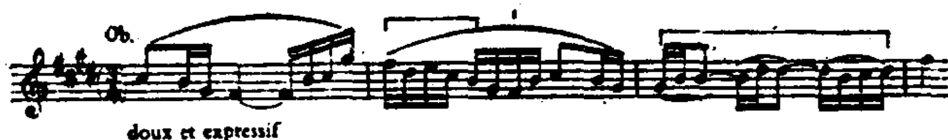
例 23：



第一主题经过五次自由变奏之后，由双簧管独奏出类似插部

的第二主题：

例 24：



这段温情而悠长的旋律风格，会使人联想起肖邦《♭D 大调夜曲》（作品第 27 号之 2）。

音乐继续发展便是整个乐队奏出的第三主题，开始由木管乐器齐奏，然后是弦乐，并逐渐把音乐推向情感的高潮：

例 25：



接着，再现第一主题以及变奏部分，使乐曲又回到开始的意境之中，仿佛牧神重入梦境，一切又归于寂静。

《牧神午后》这部作品被公认为是印象派音乐的第一范例，只要仔细阅读一下总谱，就会懂得这部作品的创作思路十分清晰，自始至终的各个细节都有条不紊，而且，结构的陈述、展开与返回也非常合乎逻辑。虽然，性质有点像回旋曲式，但内容和织体随时出现的变化却非同一般，每个音符，每个力度记号都有其含义并产生了一定效果。比如，音乐力度以 pp 和 mp 占了主要地位，只有一处标为 ff，那便是全曲的高潮。可见德彪西在创作这部作品时，力度因素也考虑的十分周到。

德彪西的钢琴作品也同样十分出色。《意象集》(Images) 第一集完成于 1905 年，其中第一首《水中倒影》把德彪西的“意象”体现得淋漓尽致。

假如你鼓起双眸，对物体作长时间的凝视，那么，物体表面的鲜明感就会逐渐消失，并且会产生出一种有趣而沉静的感觉。有人认为，作曲家就是这样以长时间注视池水之中，被反射出来的

无数奇观异景所吸引，发呆之时，片片乐思便涌动于大脑之中。

乐曲一开始，当三个音符轻轻地落在平静的水面上时，水的波纹在分散和重聚中闪闪发光。少倾，音乐是一段反向进行的和弦式对位，可以认为这些反向进行的作用与波光反射是协调一致的。当用一根小棍或一粒石子投进水中时，水面的安详便被破坏了，当涟漪再度平静之前，余波仍在轻轻荡漾。这短暂的视觉画面变化转移到德彪西的听觉艺术中，也多少带有象征性的意味。

德彪西有种说法，叫做“化学和声”，意思是：将自然音阶、全音阶、半音阶和五声音阶作为不同特性的化学原素，作曲家的创作手法作为催化剂，在催化剂的作用下这些原素结合在一起，形成了一种混合体，一种新奇而又难以分辨的音群。在《水中倒影》中，这种混合体也有所表现。

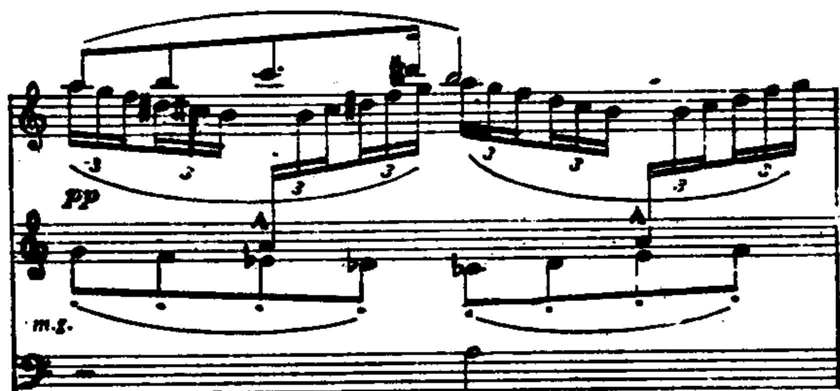
音乐的结束，用了开始时三个音符滴落水中的手法，意境迷人而为之神往。在德彪西所有作品的尾声中，这是最富有梦幻与静寂意境的一首。

《意象集》第二集见于 1907 年。它的三首作品为表明其复杂性和精制的织体，全部用三行谱表来记录，这对读谱起到了一定的帮助作用。

第一首《透过树叶间的钟声》是德彪西最流行的作品之一。有人猜想这首乐曲是德彪西“一种对清晰与压抑声音亮度对比的研究，意图把秋日昏昏欲睡的雾层，通过遥远钟铃声的幻觉从沙沙作响的树叶屏风那边传送过来。”（洛克斯皮塞尔的《德彪西》，1936年伦敦版）

音乐一开始就出现了特殊而又精巧的德彪西式的对位范例，全部以全音阶构成：

例 26:



例中共有四个声部，中间两个声部以扩展手法构成了一种近似卡农式的进行。上方流动着一条独立的旋律片断，在中间声部，A 音时隐时现，暗示着远处的钟铃之声轻亮可闻，但又断断续续。沙沙作响的流动音型贯彻全曲，时而哗哗不停，时而微微骚动，仿佛琴键是在细风的吹动下，拨响了一串串音符。钟铃声的特征也特续未变，哄托出上方旋律声部的委婉、悠长。至于背景声音的亮度，多少是由于沙沙的树叶声，多少是由于钟铃之声所引起的泛音，还有多少是由于作者本人的内心体验，这就需要人们“身临其境”去体味了。

对于德彪西的历史功绩，现代音乐的创始人之一斯持拉文斯基说过这样一句话，非常真诚和恰当：“我们这一代音乐家，以及我本人在音乐上所取得的成就，很多都要归功于德彪西。”

拉威尔（Maurice Ravel，1875—1937）在印象派音乐中的地位与法国画家、“新印象主义运动”的中心人物塞尚在印象派绘画中的地位相类似，他是排列在德彪西后的又一位印象派音乐大师，是法兰西民族音乐艺术特色的又一体现。

拉威尔生于法国西南部的锡布尔，成长于巴黎。他的父亲是矿山工程师，曾渴望自己成为一位音乐家，因此，他赞同儿子的艺术爱好。

拉威尔 11 岁时开始学习钢琴与和声，14 岁时考入巴黎音乐

学院，跟福雷等人学习作曲。在这里，他用去了16年的光阴。这段时间对于一个年轻音乐家的成长来说，无论如何也是很不寻常的，它为拉威尔日后的成功打下了结实的基础。但也有一件极不顺心的事情：由于拉威尔在学习和创作上不受学院派规则的约束，致使他四次参加罗马大奖，均名落孙山。

拉威尔的成长道路，几乎与所有现代艺术运动领袖所经历过的多少有些相似，在艺术思想上，他深受象征主义诗人、印象派画家的影响，大胆地改变了音乐学院为他规定好的艺术成长道路。在创作实践中，他极力摆脱许多音乐前辈和同时代大师的影响，尤其是德彪西。对于拉威尔来说，1907年以前的许多作品都表现出与德彪西有明显的相似之处，如：1903年创作的歌曲《天方夜谭》，很容易使人联想起德彪西的某些作品，1901年创作的钢琴曲《水中嬉戏》，无论是名字还是内容，都使人感到有德彪西的痕迹，尽管拉威尔本人对这种说法表现出极大不满，人们还是以此为依据而把他排入印象派音乐家的行列之中。

随着管弦乐《西班牙狂想曲》和独幕喜歌剧《西班牙时刻》的产生，拉威尔从德彪西的光辉照射下走了出来，虽然这两部同时出现于1907年的作品表现了他个人的一些偏好，但也反映出他极其注重技术上的精雕细刻、效果与方法上的协调一致以及对音乐主题完美性的处理，标志着他的创作步伐已踏入成熟领域。从此以后的大约25年时间内，拉威尔的音乐才智得到了充分展示，他的创作领域从管弦乐、歌曲、钢琴曲延伸到歌剧、芭蕾舞和室内乐，创作的速度也逐渐缓慢，并且越来越审慎了，似乎表现出他正在进行开拓新路的探索。

到了晚年，拉威尔常常将时间消磨于巴黎夜总会闹哄哄的环境中，一连几个小时坐在那里，观赏狂舞的人群，聆听热闹的音乐，生活孤独、单调。60岁时，他患了脑肿瘤，两年以后因手术失败而去逝。

与德彪西相比，他们两人有许多相似之处，尤其是在拉威尔的早期，这种相似比较明显，如对自然景色——黎明、水和光的作用都表现出了极大兴趣，对中世纪调式和带有异国情调的音乐都采取偏爱的态度。从艺术观点上说，尽管他们都生长于浪漫主义的土壤之中，但是，却不同程度地背叛了十九世纪的精神。

他们的不同点也表现得非常显著，首先，拉威尔追求音乐的明亮色彩和动力性节奏，这就与德彪西的微弱曙光形成了一些对比，其次，拉威尔常采用对位性的织体结构，几条旋律线是以相互作用为基础而组合在一起，德彪西则喜欢由垂直方向上建立起来的音群。在配器方面，拉威尔较多地继承了十九世纪音乐大师的传统，尤其是柏辽兹和里姆斯基—柯萨科夫，这使他能够运用辉煌的配器技巧来操纵浪漫派以后的庞大乐队，而德彪西的目标则是建立“不拥挤”的音响结构，利用少数乐器在各自适当的音区演奏，是他最常见的一种配器手法。在钢琴音乐的创作上，拉威尔较多地发展了李斯特的传统，而德彪西却明显地体现了肖邦的气质等等。

拉威尔一生的创作经历大致可以分为三个阶段，在第一阶段中，拉威尔和德彪西接触了相同的艺术潮流，他也被象征派诗人的诗歌所吸引并为之谱曲。从学生时代起就逐渐形成了他特有的基于传统和声、结构明确、织体清晰并富于幽默感的音乐风格。这一阶段的主要作品有：《为悼念一位夭折的公主而写的帕凡舞曲》(1899)、《小奏鸣曲》(1905)、《水中嬉戏》(1901)、《弦乐四重奏》(1903)、《天方夜谭》(1903) 和《小奏鸣曲》(1905) 等。在这些作品中拉威尔常常将奔放的乐思约束在严谨的结构中，采用一些五声音阶、平行和弦、附加音的和弦及空五度等印象派音乐的创作手法，但并不显得模糊朦胧，反而色彩明亮，形象生动。

1905 年以后，拉威尔进入创作第二阶段——成熟时期。他以自己高超的配器技巧，扩展了各种乐器的演奏性能，丰富了管弦

乐队整体的表现力，这一阶段的作品织体严谨精练，音响绚丽多彩，成为世界公认的管弦乐大师之一。这一阶段的主要作品有：钢琴组曲《镜》(1905)、《夜之幽灵》或译为《夜之恶魔》(1908)，这两部作品的和声写法与钢琴技巧都比较复杂。管弦乐曲有《圆舞曲》(1920)。还有一类作品最初为钢琴曲，后又改编成管弦乐曲，如《海上孤舟》(1908)、《鹅妈妈》(1911)、《高雅而伤感的圆舞曲》(1912) 以及《西班牙狂想曲》(1907) 等。

第一次世界大战以后，拉威尔进入了创作的第三个阶段。他更加重视吸收民间音乐素材并将其融为自己富于个性的音乐语言中的一部分，增强了旋律性，减少了色彩性，创作手法显得更加纯熟。代表作品有：钢琴曲《库普兰之墓》(1917)、《小提琴奏鸣曲》(1927)、《大提琴奏鸣曲》(1922)、管弦乐曲《波莱罗》(1928) 以及两部钢琴协奏曲 (1930，1931)。

欣赏：管弦乐组曲《鹅妈妈》

拉威尔一生都过着独身生活，也没有任过什么公职，这就使他将大部分情感倾注在儿童身上。他常与挚友戈台布斯的两个孩子——让 (Jean) 和咪咪 (Mimi) 在一起逗乐游戏，因为这两个孩子钢琴都弹得很好，拉威尔便根据十八世纪的童话故事，写成了一首四手联弹钢琴组曲送给他们，并引用了夏尔·培罗的故事集《鹅妈妈》的名称作为这一组曲的标题。后来，受剧场经理杰克·路希的委托，将其改编成芭蕾舞剧的音乐，为此又增写了七个新的段落，共十二段，演出时获得了很大的成功。现在经常上演的管弦乐组曲《鹅妈妈》，实际上就是钢琴四手联弹的配器，音乐各段的情节来自《睡美人》和其他深受儿童喜爱的有关鹅妈妈的故事。拉威尔说过："在这些乐曲中，我的目的是要唤起童年时代的诗意；因而我的作曲手法势必要单纯化。"

在这部管弦乐组曲中，拉威尔采用了小规模的双管编制乐队，配器手法精巧细致，乐曲结构紧凑，层次分明。其中，被遗弃孩

子的寂寞心情，中国陶瓷的异国情调，美女与野兽对话的真挚洒脱，王子复活时欢乐气氛，都是显示拉威尔音乐独特风格的例证。

第一首：《森林中睡美人的帕凡舞曲》

在《鹅妈妈》故事集中，“睡美人”的故事最受孩子们的喜爱。这段音乐就是描绘此故事中的一个画面：由于被施妖术，公主沉睡在森林中，侍从们随着催眠曲般的音乐跳着优美的帕凡舞（一种双拍子的舞蹈，舞步徐缓、舞姿庄重，舞蹈者模仿孔雀的姿态，因此也有人译作“孔雀舞”）。短小生动，仅有二十小节，首先是长笛奏出异常单纯、优美的帕凡舞曲主题，圆号与之呼应：

例 27：



音乐悠长典雅，使人置身于幽深寂静的森林中，仿佛看到了睡美人在林中酣睡的姿态。圆号时而用娴雅并略含忧郁的对位声部轻轻地与主题相呼应，加深了乐曲的安详、宁静的气氛。

第二首：《小矮人普歇》

贫穷的父亲把小普歇丢弃在森林里，为了给返家做路标，小普歇将面包屑撒在走过的路上，当他准备沿着路标回家时，却惊讶地发现面包屑已经被小鸟吃光了，于是小普歇成了迷途的羔羊。

音乐开始是弦乐器轻轻奏出的引子，旋律为上行级进的反复，表现了那曲折蜿蜒的林中小路，同时也表现了小普歇一路上抛撒面包屑的动态。随后，双簧管演奏出了悲凉凄切的旋律：

例 28：



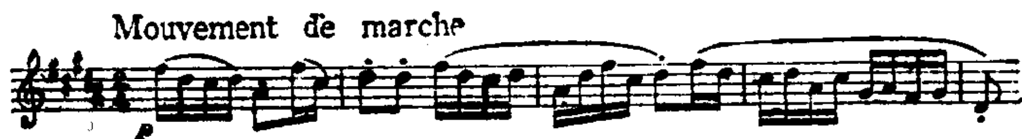
经过展开，在圆号和英国管上又出现了类似风格的曲调，刻画出小普歇孤独伤感的情绪和森林中令人不安的寂静。当引子的音型再度出现时，用小提琴独奏来模仿鸟的啼鸣，十分逼真。迷路的小普歇向森林中走去，音乐也随之渐渐消逝。

第三首：《丑姑娘与瓷娃娃女皇》

内容取自奥努瓦夫人（约 1650—1705）的童话故事集《绿色的小蛇》：一位美丽的公主因受魔法所害而变得面目丑陋，同样，一位英俊的王子也变成了一条绿色小蛇。于是，他们一起来到瓷娃娃女皇的王国，希望能恢复他们原来的身形。拉威尔选择了故事中的一个场面：丑姑娘为了再现美貌而脱衣入浴，瓷娃娃们弹奏起用胡桃壳做的月琴和用杏核做的二胡，因为乐器的大小要与瓷娃娃相称。

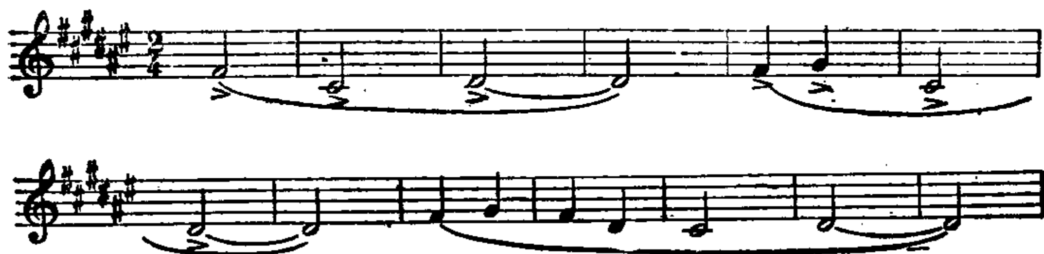
音乐一开始，在弦乐的背景上长笛奏出一段中国民歌风格的五声性旋律：

例 29：



随着音乐的发展，展现在我们面前的是一幅中国丝竹乐队在演奏的画面，瓷娃娃们吹吹打打，热闹非凡。突然，出现了一个对比性的中段：木管乐器在低音区演奏了这样一个旋律：

例 30：



它的音色近似于中国的管子，再加上深沉洪亮的锣声，听起来十分新鲜有趣。最后，音乐在一片喧闹的气氛中结束。

第四首：《美女与野兽的对话》

在路普兰斯·德·博蒙夫人（1711—1780）的童话中，有一段描写美女与由于遭到诅咒而变成了野兽的王子之间的对话：

当我想到您那颗善良的心时，我觉得您根本不是那样丑。

啊，当然，我的心是善良的，但我只不过是个野兽。

许多人比你更像野兽。

如果我有智慧的话，我将对您说赞美的话，以表示我的感激，但我只是个野兽。我会幸福地死去，因为我见到了您。

不，我亲爱的野兽，你要活着做我的丈夫。

于是，咒语被解除了，站在美女面前的是一位英俊的王子，他感谢美女用爱情解除了加在他身上的魔法。

拉威尔的这段音乐，表现的就是上面这个故事。随着徐缓的三拍子节奏，单簧管奏出了美女的主题，旋律简朴、柔和，表现了美女纯洁、率真的性格：

例 31：



野兽的主题是由大管来演奏：

例32：



它的声音低沉、迟钝，不断向上发展并愈来愈紧凑，当两个主题结合在一起时，表明两个人开始了对话，音乐逐步高涨，达到高潮时响起了锣声：美女答应了野兽的求婚，咒语解除，一小节休止之后，竖琴刮奏出一段迷人的旋律，小提琴在高音区用泛音演奏，描绘出王子恢复容貌后的欢欣。

第五首：《仙境的花园》

它的故事情节与音乐形象均与组曲的第一首相呼应，描写王子来到森林，唤醒了沉睡的公主。一开始，节奏缓慢、催眠曲般的圆舞曲音乐，犹如公主沉睡在轻轻摇晃的花丛中间：

例33：



随后，由小提琴和钢片琴奏出一段清脆悦耳的旋律，使乐曲出现了令人兴奋的情绪，象征王子来到了森林，王子亲吻了公主，魔法被解除，公主慢慢地苏醒，这时乐队音响丰满、音色明亮，表现出王子与公主相见时的喜悦情绪。太阳冉冉升起，大地也沉浸在一片欢乐的气氛之中，音乐变得光辉灿烂。

法国印象派音乐的第三号代表人物，就是作曲家兼音乐评论家的**保罗·杜卡**（Paul Dukas，1865—1935）虽然这一观点很难得到人们的一致赞同，会有人以为这样评价的理由似乎不太充分，但

是，如果我们把德彪西在印象派音乐中的主帅形象先遮掩起来，只分析杜卡音乐作品中印象派音乐的风格、因素，而不将他同德彪西进行对比的话，也许大家可以得到一个比较客观的结论。

杜卡的一生都是在巴黎渡过的，是从这里开始的，也是在这里结束的。良好的文化环境，使他很早就对音乐产生了兴趣，14岁时就开始了作曲的尝试，1882年受完普通教育之后，杜卡进入巴黎音乐学院，主要跟随杜布瓦和吉罗学习作曲。1888年毕业时以一部合唱曲获得罗马二等奖，后在该院任教，还在音乐师范学校教授作曲，同时为多家报纸撰写音乐评论，由于他自我要求严格，因而著述不多，也很少流传下来。

杜卡在音乐学院学习期间就已经创作出了一些具有一定艺术价值的音乐作品，但是，他的作品只是到了1892年才第一次获得公开演出的机会。1897年，随着《C大调交响曲》和交响诙谐曲《小巫师》的相继首演，杜卡才逐渐引起了人们的注意，才被人们认可为很有才华的作曲家。

杜卡一生所写的音乐作品，数目并不太多，除以上两部以外，主要还有根据梅特林克的剧作改写成的三幕歌剧《阿里安娜与蓝胡子》(1907)、芭蕾舞剧《仙女》(1912)、钢琴作品《拉摩主题变奏曲》(1903)和《降e小调奏鸣曲》(1900)。这些作品都不失为二十世纪初音乐文献中的上乘佳品。

杜卡的早期创作，明显受到了瓦格纳和弗兰克音乐风格的影响，带有后期浪漫派音乐的气质。进入成熟时期之后，他开始借鉴并运用起印象派音乐的一些艺术表现手法，通过他的处理，使之独具一格。印象派潋滟的管弦乐调色板对于杜卡来说，可谓用之得心、变之随手，他时常写出一些既与印象派相似，又体现个人精致特点的音乐，这也许是杜卡与印象派音乐之间所存在的本质关系。可以说，杜卡是在不断地吸收各种音乐流派优点的过程中，逐渐演化和形成自己独特风格的，其中印象派音乐对他的影

响最大，他的成功是建立在印象派音乐基础之上的。同时，杜卡也通过音乐创作来表明自己对印象派的理解，这种理解仅属杜卡一人，它区别于德彪西，也区别于拉威尔。

还有一点值得一提，在杜卡任教于巴黎音乐师范学校期间，培养了许多著名的音乐家，其中包括我国人民音乐家冼星海。

欣赏：交响诙谐曲《小巫师》

用音乐来描绘文学故事或民间传说的作法，开始于浪漫乐派。这首作品虽然取名为交响诙谐曲，但它同十九世纪下半叶欧洲音乐舞台上常见的体裁——交响诗更为接近，如：圣—桑的交响诗《翁法勒的纺车》（1871）、弗兰克的交响诗《可恶的猎人》（1882）、肖松的交响诗《维维安》（1882）和丹第的交响三部曲《华伦斯坦》（1879）等等。这首乐曲的结构十分自由，由于它的音乐形象相当鲜明，加上作者在总谱上对音乐的主题及其情节发展作了不少说明，使听者很容易随着音乐而展开自己的音乐想象。

这首乐曲是杜卡从歌德一首同名叙事诗中获得灵感而创作的。故事梗概是这样：魔法师的徒弟经多次窥察，从师父那里学会了一句咒语，能驱使扫帚替人干活。一日，师父外出，小巫师便趁此机会私自试验这句咒语的威力，他轻轻地念起咒语，于是扫帚便应命挑起水来，小巫师兴高采烈，手舞足蹈，水越来越多，小巫师才突然意识到自己未学会能使扫帚恢复原状的咒语，眼看流水滚滚不止，小巫师惊慌异常，急乱之下用斧头将扫帚劈成两半，以为这样可以使扫帚失去法力。不料，分成两半的扫帚变成了两把扫帚，轮流加倍挑水，大水泛滥成灾，小巫师大呼救命。正巧师父赶到，急念咒语，才使这场无妄之灾平息下去。

全曲分为引子、中段和结尾三部分。简短的引子部分，由小提琴和单簧管先后奏出两个动机，速度缓慢，气氛神秘，描写出小巫师诵念咒语的情景：

例 34：



在这两个相连的动机中，后一个在全曲中的地位是很重要的。

引子反复一遍之后，突然增强力度，表示咒语已开始生效，扫帚的身躯有了活力。随后，定音鼓猛击一下结束了这一富于戏剧性的引子段落。

接着，乐曲进入了中段。引子中的后一个动机在这里被发展成了“扫帚主题”，这个奇形怪状的跳跃音型，用木管乐器演奏，尤其是采用大管这件乐器真可谓再合适不过，上、下跳动的音符，时断时续的节奏，木管乐器神秘的音色，活生生将扫帚挑水时东倒西歪、一步一晃的姿态展示在人们眼前。之后，音乐一转，把乐呵呵的小巫师介绍听众，他自鸣得意，跳到师傅坐的椅子上，看着他咒语的威力，兴奋已使他难以恢复平静了：

例 35：



接着，扫帚的主题再一次出现，气氛越来越热烈，使人仿佛看到小巫师的脸色在滔滔不绝的流水面前，已由得意变为惊慌，他大声命令扫帚停止工作，但是，无济于事，在滔滔流水声中，小巫师的喊叫变成了危急呼救的哀号。这时小号猛然吹响，顷刻间乐声突然停止，扫帚分身于斧头之下。

然而，只安静了片刻，扫帚分成了两把又先后出现，情绪更为激烈，气氛更为紧张，直到形成大水泛滥的结尾部分，铜管乐奏出了号角性旋律，魔法师及时赶回来了，念动咒语后一切又回复平静。

第三章　现代音乐的主要潮流

印象派音乐自德彪西之后，逐渐日薄西山，它的衰落速度与它的产生速度几乎相同，在人们还来不及充分了解它、欣赏它、研究它的时候，它却悄悄地消失在了音乐舞台上。继印象派音乐以后，许多新的音乐潮流不失时机地孕育、产生，并相继发展、传播开来。

二十世纪初，巨大而频繁的社会变动，使人们处于一个新的社会环境和美学观点之中，忧虑和不安是一种普遍的感觉，否定现实和探索未来成为一些艺术家的奋斗目标，那种维系了几个世纪的西方社会观念，以及建立在这种观念之上的艺术审美标准，都遇到了强有力的挑战，逐渐失去了以往的统治地位。此刻，人们的视野显得比过去更为宽阔，思维更为敏锐，言语更具新意，艺术追求也更为活跃、繁荣，这就为各种现代音乐潮流的产生和发展提供了社会条件和环境。

新古典主义

第一次世界大战以后的西方音乐界，掀起了一股新古典主义或称新巴洛克主义的浪潮，主张否定浪漫主义以来的音乐传统，恢复十八世纪的音乐面貌，恢复库泊兰、亨德尔、普赛尔、佩格莱西等巴洛克时期和早期古典主义音乐家蒙特威尔第、帕利斯特里那等人的创作风格及具体手法，提出了“返回巴赫”的口号，企图再现那些在巴赫时代一直是被人理解的作曲原则，再现这位莱比锡音乐大师当年的风采。这一类作曲家再也不像浪漫派作曲家所做的那样在贝多芬和瓦格纳的圣殿里顶礼膜拜，他们对十九世

纪浪漫主义的狂热和梦想，特别是后期浪漫派所表现出的矫饰、夸张，以及印象派音乐的虚幻、精美和色彩斑斓，都感到难以忍受，认为瓦格纳在音乐剧中表现出的“综合艺术”理论，是对音乐的可怕打击。相反，那些早被人们淡忘的东西，却成为他们要保持的本色了。这种“返古”现象，实际上是音乐艺术发展过程中的探索阶段，是人们寻找新的追求目标的一种表现，而不会真正“返古”，这一点很重要。

新古典主义的代表人物有：俄国的斯特拉文斯基（他的“第二创作阶段”）、德国的欣德米特和意大利的卡塞拉等人。

分析新古典主义者的艺术观点，很容易会发现其中的欠妥之处。比如他们认为只有十八世纪的社交性音乐才可以说是体现了真正的理性和超然精神，才算是不掺杂任何文学和戏剧因素的纯音乐形式，像大协奏曲、赋格曲、小夜曲、变奏曲等体裁，而其他的体裁，或多或少都有损于音乐艺术的纯洁。

每一个时代都会以自己的观点去评论过去，以自己的想象去塑造未来。对于巴赫这位西方古典音乐的大师，十九世纪评价他是一个爱幻想的人，是一个神秘主义者；而二十世纪则说他是贯彻对位法理论的楷模，是一位温厚、可敬的长者，是音乐深邃、清新、高尚的具体体现。这就如同站在不同的方位、用不同的方法去观察同一个目标，最后得出的印象必然有所区别一样，十九世纪的浪漫主义者尽可能发挥他们的主观性来评价一切，二十世纪的新古典主义者却要极力客观地去看这个世界，这就造成了两者的分歧，也成为新古典主义产生和发展的原因之一。

二十世纪初产生的一种美学观点认为：艺术的本质应该是忠实地再现现实，不应将任何个人的主观成份搀杂到这种艺术再现中。同样，作曲家的责任不是为了表达感情，而是要努力控制各种抽象的音响组合，尽可能使音乐协调、完美。斯特拉文斯基就是这种观点的代表，他自称：“我既不唤起人们的欢乐，也不唤起

人们的悲伤，我追求的是更多的抽象性。”这就明确地表现了新古典主义者的音乐观点。

对于浪漫派以来的音乐，斯特拉文斯基也做过这样一番评价，他说：“人们总是坚持要在音乐中寻找并不存在于音乐本身的东西，他们好像从来都不明白音乐有它自己的统一体，这个统一体是不可能使人联想起任何其他事物的，它是独立存在的。”这种观点也代表了其他新古典主义者。人们在这种思想指导下从事音乐创作时，自然就把精力集中到了具体的创作手法上，浪漫派音乐家那种努力使音乐与其他艺术门类相接近的尝试，在这里已毫无意义，浪漫派的标题音乐也被绝对音乐所代替。作曲家们倾全力于技术而不是表现内容，把作曲技巧的完善、音色的优美、清新的情趣作为人们唯一的追求目标，在形式和情感之间，认为形式“就是”情感，等等，这些都成为新古典主义的基本特征。

用历史的眼光去观察新古典主义音乐，将会发现在一个社会和艺术都在发生剧变的时期，应该肯定新古典主义的客观、宁静和平衡是起了一定积极作用的，他们对清新的音乐情趣的追求，对各种作曲技巧、作曲理论所进行的探索，深深地影响着后代作曲家，他们的许多作品也被人们视为二十世纪音乐宝库中的佳品。

音乐上的表现主义

如果将巴黎作为新古典主义音乐活动中心的话，那么维也纳就成了产生表现主义音乐的沃土，是这个城市培育、哺养了这个现代音乐的潮流。

表现主义音乐产生于第一次世界大战前夕，战后继续盛行。代表人物有：勋伯格、贝尔格和威伯恩。这师生三人又常被人称作“新维也纳乐派”。

表现主义音乐是德国人对法国印象主义音乐的回答。它针对印象主义者对自然和现实的模仿与再现，主张艺术要表现思想的

本质和内在的灵魂。一般说来，拉丁民族的艺术家倾向于欣赏对外部世界闪烁不定的印象，而日耳曼艺术家则善于对精神世界的隐蔽领域进行挖掘。他们把内心的体验当作唯一的真实，推崇非理性，主张通过象征的手法去释放被理智所压制的本性。勋伯格说过："艺术家为之奋斗的最伟大的目标只有一个，那就是表现他自己。""我们的心灵才是客观世界的真实反映。"当表现主义者用他们的心灵感受到了现实生活，感受到了充满丑恶、痛苦和罪恶的现实生活时，他们的音乐便自然地表现出对现实世界的夸张、扭曲和讽刺，怪诞的笔法、刺激的音响常用来揭示他们内心的孤独、恐惧、绝望，强烈而复杂的心理情感也同样促使他们抛弃一些根深蒂固的传统，其中包括大、小调式观念。

同印象派音乐一样，表现主义音乐也受到了绘画的影响，许多画家对勋伯格及其追随者产生的作用，如同印象派画家对德彪西产生的作用。之所以会有这样的关系，主要在于绘画与音乐有着许多相似之处，画家画面中来自无意识领域的变形形象，同音乐作品中来自内心体验的怪诞音响，都是艺术家对传统观念的挑战，是艺术家内心世界最强有力的表现。

在二十世纪的艺术结构中，表现主义继承了浪漫派音乐的一些特点，保留了十九世纪以来人们对音乐的一些看法，如：天翻地覆的效果和紧张度，陌生、可怕和奇异的音响等。表现主义者同浪漫派音乐运动一样，首先在欧洲的中心地区扎下了根，随后，通过理查·施特劳斯的《莎洛美》和《埃莱克特拉》把表现主义带进了歌剧领域，勋伯格和同伴的戏剧作品又使表现主义达到了高潮。

表现主义的音乐语言可以瓦格纳的《特利斯坦和伊索尔德》这部极为有特色的作品作为风格起点，经勋伯格等人的完善逐渐定型。表现主义者常将旋律中的过分大跳与乐器极端音区的运用相结合，形成一种富有表现力的音乐语言。对于戏剧音乐中的歌词

处理，表现主义者常常故意歪曲歌词的正常重音，如同表现主义演员扭曲正常的表演姿态一样，目的是增加紧张度，渲染那种内心体验的抽象性。美国现代作曲家艾伦·科普兰在分析勋伯格的《月光下的皮埃罗》时，对表现主义音乐做过这样的形容："稀奇古怪的声乐旋律，半说半唱，总体上缺乏任何可以辨别出的调性关系，略有紧张的音响，复杂的织体，以及似唱非唱的歌声，造成了一种近乎神经过敏的气氛。"的确，表现主义者的音乐作品，由于主观意念性太强，使人们一般都难以理解和接受，但会从中受到强烈的情绪感染，在欣赏他们的作品时，人们不可能无动于衷，无论你对作品有何评价，总会有所反应，因为，这正是表现主义艺术家所追求的目标，他们相信只有表达主观的艺术，才能干预生活，转变社会。

非传统音乐的观点（或称"原始主义"）

在第一次世界大战即将爆发的西方，文化艺术在难以确切表达的不安中显示出了精神上的枯竭和手法上的匮乏，人们那种惶恐的情绪和逃避现实的追求都促使他们否定自身的艺术传统，去寻找周围环境之外的世界，希望能在一种清新、未被污染的情感溪流中获得新生，于是，就产生了一种否定传统音乐的艺术思潮。

现代艺术家们在否定自身艺术传统的同时，抓住了被长期压制的那种原始、朴素的生活，发现了这种生活所具有的自发和自由情趣。于是，这种已衰落的、平淡无奇的生活突然具有了新意，以往被人轻视的野性力量和本能的冲动也开始理想化了，就如同现代人要在昔日古国的废墟上寻找宝藏，即使是灰尘满目、破旧不堪，仍被视为具有特殊价值，至少它不存在于现代人的环境之中。

就在美术界发现了非洲雕塑进而追求极端抽象美之时，音乐

界也已开始从非洲、亚洲和世界各地的原始部落音乐中提炼出了许多自己认为是有价值的东西，并运用到了自己的创作中，如斯特拉文斯基的《春之祭》、巴托克的《野蛮的快板》、普罗科菲耶夫的《斯基夫组曲》。音乐效果也称得上使人耳目一新。

就社会根源讲，非传统音乐观点的产生是基于人们对现实社会的不安和对前途的茫然，就艺术根源讲，它是人们在艺术领域中的一种探索，一种理想化的表现。

新民族乐派

民族乐派作为一种艺术思潮早在十九世纪就已出现了。以格林卡、格里格、斯美塔那为首的一批作曲家扎根于各自民族文化的土壤中弘扬着民族精神，激励着民族情感，传播着民族文化，他们的音乐也与本民族的音乐文化传统有着血缘关系。二十世纪的新民族乐派与十九世纪民族乐派相比，本质上是相同的，都在自觉或不自觉地振兴着自己民族的音乐文化。可也存在着一些区别，首先，十九世纪民族乐派与二十世纪新民族乐派有着各自的追求方向，前者把人民的生活理想化了，以歌颂的笔调描绘了本民族的地理风貌和历史传说，后者则比较客观地对待这一切。其次，十九世纪民族乐派抓住个别地方、部分民间音乐的特点，加以发展、传播，容易使人产生一种笼统、片面的印象；二十世纪新民族乐派则更为深入，以科学研究的方法去探讨本民族以至其他民族的民间音乐，把真正的民间音乐同咖啡馆音乐家走了样的民间音乐区分开来，寻求民族的原始心灵，并使它与现实相结合。这些新民族乐派音乐家比他们的前辈更懂得如何使用尖锐的不谐和音，如何使用打击乐般的节奏和各种古老的民族调式，这一切都形成了一种新的音乐语言因素，促进了本民族音乐艺术的发展。

新民族乐派的代表人物有：匈牙利的巴托克、西班牙的马努埃尔·德·法雅和英国的拉尔夫·沃恩·威廉斯等。

序列主义与十二音列作曲技法

表现主义音乐的一个重要代表人物——勋伯格在他探索现代音乐的发展方向时，创造出了一种新的作曲技法，即十二音列作曲技法。

十二音列作曲技法，亦称十二音体系，是一种将一个八度中的十二个半音各自作为平等单位来使用的创作技法，它废除了中心音的重要性，打破了流传数百年的作曲法则。最早试验这种技法的是奥地利作曲家、理论家豪埃尔（1883—1959），他在创作实践中采用了一套无调性的作曲技巧，——即：从半音音阶的十二个音中选用一些音进行组合来作为乐曲发展的基础，他把这种音的组合称之为“特罗普斯系列”，并撰写文章来阐释他的这一新做法，只是他的这一做法在理论上、在实践上都不够完善，还处于探索阶段。将这种十二音技法发展成为一种完整体系的就是勋伯格，他的目的是追求一种有组织原则的无调性音乐，从根本上摆脱传统音乐的束缚，开辟出全新的音乐天地。最初采用这种技法的只是勋伯格本人和他的几位学生，第二次世界大战以后，它的影响逐渐扩大，成为西方现代音乐中一种重要的作曲技法。

十二音列作曲技法的基本方法是这样：将一个八度中的十二个半音按作曲家的构思组成一定顺序排成的“音列”或称“序列”，这个音列就成了一首作品的基础，作曲家根据这个音列来发展旋律、对位、和声等。作品中的音列是固定的，每首作品都有自己特定的音列顺序，这个顺序不能改变，即每一个音出现以后，在其他十一个音尚未出现完毕以前，不得在其他声部再次出现，否则就会被认为是有意强调这个音的地位，使其具有成为主音的可能，而这正是十二音列的创始人所要极力避免的。一首作品原则上只采用一个音列，以求得乐曲整体的统一，在具体运用时，这一规则显得不是那样绝对严格，许多采用这一体系的作曲家，其

中也包括勋伯格在创作实践中都要有一些变动，首先就是利用音列的四种顺序来丰富音列的发展形式。这四种顺序是：原形、反行（音列的反向倒影进行）、逆行（音列顺序的逆向进行）和逆行反行（逆行音列的反向倒影进行）。以勋伯格 1928 年所作的《乐队变奏曲》（作品 31）为例：

例 36：

a 原形：



以上四种顺序均可在不同的音高上开始，这样，一个音列就可以有 4×12＝48 种变形。从理论上讲，十二音列作曲技法对于音列有着无数次的选择机会，就是说这十二个半音的排列顺序会有无穷的变化，但几十年的创作实践表明，能为人们所接受的十二音列的乐曲为数并不多，而且对它的评价也褒贬不一。但无论怎样，这种十二音列作曲技法已被许多人所承认、所接受。近年来，中国音乐界也开始了对十二音列作曲技法的研究和实际运用，并探索如何将这种作曲技法同我国的民族音乐紧密地结合起来。

第二次世界大战以后，十二音列作曲技法开始向两个方向发展，即：愈来愈自由和愈来愈严格，后者逐渐发展成为序列主

义。

十二音列作曲技法的要点最初只是按音高不同进行排列。到了二十年代后期，勋伯格的得意弟子韦伯恩首先把编排音列所依据的音乐要素从音高扩大到了音色，在他所作的《室内乐队交响曲》(1928) 等作品中，音列中不同音高的音是由不同的乐器来演奏的，这就进一步增加了十二音列作曲技法的严谨性。勋伯格的另一位弟子、西班牙作曲家格哈德参照节奏因素来编排音列，使音列在节奏上也得到了固定。第二次世界大战以后，布莱兹、施托克豪森和达拉皮科拉等当代作曲家把音高、时值、强弱以及音色等因素都加进了音列之中，从而发展成被称为“序列主义”的全面的十二音列作曲技法。布莱兹1952年创作的《结构Ⅰ》就是采用这种技法最早的一部作品，其中序列的编排在音高、时值、强弱以及节拍方面都有严格的组织，整个作品的发展都是以它为基础的。

通过以上对几种现代音乐主要潮流的概述，我们可以管窥到西方现代音乐一些五光十色的情状，并有了一个初步印象。但严格地说，“现代派”一词是不甚确切的，不能作为我们评价、分析一切的标准，因为“现代”只是一个相对的历史概念，仅在一个特定时期内有效。我们这里所说的“现代音乐”，是指十九世纪末至二十世纪初以来的音乐，尤其是二十世纪前四十年的音乐发展状况。

现代音乐有一个特点是我们应该了解的，就是形成现代音乐这种发展趋势的并非只是单一倾向的作用，而是多种潮流，多种主义和多种派别共同努力的结果，不像古典主义音乐时期和浪漫主义音乐时期那样，有一个基本的共同点，现代音乐很难用某一种派别来概括，同样，也很难对现代音乐的各种派别分别做一番介绍，因为种类太多、复杂多变，只好选择几种影响较大、流传时间较长的派别（或称潮流）来作为我们介绍的对象了。

第四章　音乐观念的更新

音乐艺术代代相传，却又代代相异，古今中外，历来如此。

现代音乐产生的一个主要标志，应该说是对音乐一词的概念进行重新理解，这包括：改革长久沿用下来的各种音乐要素的定义；打破一些已使用了数百年的音乐法则；拓宽人们的音乐思维领域，寻找和运用一些新的音乐表现手法，等等。一些被古典乐派、浪漫乐派认为是错误的做法，到了现代音乐这里就成了习以为常的，正确的。一些古典乐派、浪漫乐派的音乐大师以及他们的作品，到了现代音乐舞台上却失去了以往的统治地位。人们已逐渐意识到音乐的发展又面临一个巨大的变革时期，应该对音乐的概念进行重新理解了，不论这种变革的意识人们是否都能接受，音乐艺术也总要随着历史的脚步向前发展。

对音乐观念的更新，并非是让我们做一番纯理论的解说，相反，是要我们从具体的音乐实践出发，着眼于音乐艺术的各个要素，如：节奏、和声、调式、旋律等等，回顾它们的过去，分析它们的现状，介绍它们的发展，使我们能够对现代音乐的产生和发展有一个比较全面的认识。

节　奏

对于节奏，无论如何我们也不应仅仅理解成为拍节，因为拍节的含意只是一种拍子的记录形式，它仅是节奏的骨架，是节奏的一部分。在现代音乐中，节奏的概念以及它的复杂程度都是传统节奏理论所无法包容的。

第一次世界大战以后，随着狂热的城市生活步调、高度工业

化给社会带来的动荡和原始主义的兴盛，给日益复杂的音乐节奏找到了外部世界的产生根源。人们从这样的环境下开始探索各种能够适应和表达复杂心理的节奏形式，同时也在培养能够适应各种复杂节奏的欣赏能力。在这种探索与欣赏的过程中，人们对节奏含义的理解也在一步一步走向全面。

在浪漫主义的音乐中，节奏所占的地位远远地排在其他音乐要素之后，人们是把它当成一种陪衬来使用的，好像它本身并不具有多少表现力，仅仅是音乐在时间上的一种组织形式而已。即使是在交响乐作品中，整个乐章或整个乐段也通常是贯穿一种、两种或者三种拍节符号，而且重音间隔均匀规整，速度变化较少。这种现象在进入二十世纪之时，便开始得到了根本的改变。

现代作曲家们在研究别的音乐要素的同时，也注意到了节奏所应有的表现能力。他们首先把身体的各种运动，尤其是艺术类的运动作为一种节奏的特殊表现形式，以音乐的节奏来适应动作的变化，进而把音乐的节奏要素从传统的、规整性的枷锁中解放出来，因此，芭蕾舞剧的音乐创作就很自然地成为他们的试验领域，为他们提供了可以将他们的各种节奏设想变为现实的舞台。一些第一流的二十世纪作曲家在这一领域内大显身手，其中最有代表性的就是斯特拉文斯基及其知名作品《春之祭》。

节奏要素的现代化大致有这样三个过程，即：横向的变化、纵向的变化和根本变化。在第一个过程中，作曲家们试图从音乐横向发展的角度去改变以往的节奏概念，虽然这仅仅是节奏变化的第一步，但却有着重要的意义。作曲家们首先将音乐脱离了二拍子、三拍子、四拍子这样的标准形式，探索采用各种以奇数为基础的节拍的可能性。在他们的音乐中，过去常见的四分之二拍子、四分之三拍子、四分之四拍子被四分之一拍子、四分之五拍子、四分之七拍子所代替，一些过去从没有使用过的节拍符号也开始出现了，各种不对称的节奏型已到处可见，从而动摇了以往音乐在

节奏上的那种稳定感。除此之外，现代作曲家对横向的节奏变化还有一种手法，就是频繁地变换节拍符号，一种节拍符号多者延用十几小节，少者仅用一小节，也就是说一小节一换节拍，这就不可避免地造成音乐的不稳定性和紧张度，使听众始终处于一种动荡不安的气氛之中。

现代作曲家在节奏方面所走的第二步，就是将注意力从节奏的横向发展转移到纵向的结构上来，从较长时间内建立由不同节拍而引起的节奏横向对比，转移到较短时间内由这些不同节拍而引起的节奏纵向交错，一句话，现代作曲家在节奏方面已不满足于前一种做法了，他们要使音乐的进行更加不稳定，更加动荡不安。我们试举下面这个例子来说明这个问题。比如这是一首三个声部的乐曲中的两小节，每一声部都由一种乐器来演奏，每一声部都有自己的节拍，我们不打算加上旋律节奏来说明问题，而只是将各个声部强、弱规律罗列在一起，以提供给读者一个想象的基础。

例 37：



这只是我们所设计的一个例子，比起现代作曲家的实际音响来要简单得多，可它也能说明一定的问题，以上三种节拍的同时出现肯定会造成相互之间强、弱音出现规律的交错，也打乱了各声部节奏发展的韵律。各声部相互干扰、相互排斥。这就如同三个人同时在跑步，一个儿童、一个青年、一个老人，要求他们在

同一时间内到达同一目标，也就是要求他们前进的速度完全一致，这时，我们注意他们跑步时脚步的起落情况，青年人步伐大，起落速度肯定慢一些，老年人次之，步伐起落的就稍快一些，儿童步伐小，起落速度最快。如果我们只观察他们的步伐，那会觉得很乱，要是再加上脚掌落地时所发出的不同声音，这种纷乱的感觉就会更加强烈。音乐也是如此，不同节拍的结合当然会带来不同的节奏效果，人们将这种节奏形式称之为“复节奏”。

在介绍节奏变化的第三个过程之前，我们有必要先回顾一下有关节奏的定义，以帮助我们理解这一变化意味着什么。

在一些普及音乐理论知识的书籍中，对节奏的解释大致是这样的：“节奏是音乐术语之一，指组织起来的、包括多种时值的音的强弱、长短关系或称时值关系。”如果讲得比较具体一些，其中包括这样两层含义，一是时值长短，二是音的强弱。在一些专业性比较高的书籍中，对节奏的解释好像非常不重视，常用“节奏是音乐在时间上的组织形式”之类予以说明，貌似简单，然而却能引伸出多种解释，对现代音乐中节奏的理解也很有帮助。

音乐理论中对节奏的分类有以下四种：

(1) 自由节奏：指存在于各种类型的东方音乐中的节奏，如：中国昆曲中的节奏、京剧中的散板。对于前者，后人已用正规的节拍把它们标出来了，虽然与实际音响有些距离，但总算在等量音之间划上了小节线；后者完全属于自由节奏，它只能根据剧情和音乐进行的特点，由演员自由发挥，而不能用节拍来限制他。这种自由节奏，由于是以即兴为主，所以长期以来被人们误认为比较原始、落后，它在西方音乐中很少出现。但这种认识在现代音乐中已得到了改变。

(2) 灵活节奏：主要是指西方古典音乐中的素歌（这一名称最早用于十三世纪前后，它有别于有量记谱法通用后的声乐唱法，主要用于宗教声乐体裁的格里高利圣咏、众赞歌等）。其特点是每

个音符的长短基本相同，也就是说音乐基本上只有音高变化而没有时值变化。

（3）有量节奏：或称为有量记谱法，是十三世纪的音乐理论家德·科洛尼·弗朗科，在《有量歌曲艺术》（约 1260）一书中制定的记谱体系，其特点是仅有音符的长短、高低之分，而没有强拍、弱拍的区别，也就是说没有小节线，而且音符时值的符号与今天的符号也有区别。

（4）韵律节奏：或称轻重律节奏，即今天所使用的记谱体系。它包括两个方面：一是音符的时值长短，二是有规律的强弱节拍。

现代作曲家进行节奏变化的第三个过程，首先就是改变有规律的强弱节拍。第一步，他们用切分音来改变强弱节拍的规律，使音乐完全改变了节拍符号所规定的节奏韵律，如：

例 38：



在这里，四分之二节拍强—弱—强—弱的节奏韵律被完全打乱了，使这种节拍符号的意义只能停留在谱面上，实际音响中已不能显示出来。在此基础上，现代作曲家们走出了更为大胆的第二步，去掉了乐谱中的小节线，这就意味着节拍符号已失去了意义，强弱节拍的变化规律也不具有存在的价值，进而有些类似于前面提到的自由节奏，这当然不能用倒退的眼光去看待这一节奏变化，因为无论是这一变化的性质还是它的效果都是自由节奏所无法比拟的，它是从规律中解放出来的自由，而不是规律之前的自由，两者有着质的区别。

现代作曲家在节奏方面的尝试除以上三种外，如果还有的话，那肯定是更为大胆的行动了。在介绍节奏定义的时候，曾讲到节奏包括两个重要含义，一是音的强弱关系，二是音的时值长短。如今，音的强弱关系已失去了意义，要是再放弃音的时值长短这一含义，那无疑是对节奏甚至对传统音乐艺术理论都是致命一击。然而，这致命一击大概迟早会来临，这也许是必然的。我们只有在还没有接触到这类音乐作品以前，先对节奏的含义进行一下反思，以适应新的音乐形式在“节奏”方面的新情况。

旋 律

现代作曲家们在对节奏进行“革命”的同时，也没有忽视旋律对他们的“压迫”，解决旋律的问题也很早就表现在他们的音乐作品之中了。

音乐艺术种类繁多，形式各异。然而，无论各种音乐之间的差别有多大，它们都有一个共同的要素，即：旋律。其他要素（如和声、复调）可能没有，或者很原始，唯有旋律很少被忽略。可见旋律要素在音乐艺术中所占的地位是如何重要。在乐曲中，旋律常常最能引人注意，它浮现在音乐的表面，是听众所能接触到的第一音乐要素，在很大程度上左右着这首乐曲是否能被听众喜爱。对于作曲家来说，他们也同样在旋律身上花费了许多心血，尤其是浪漫派以来的作曲家，他们将旋律称作音乐的灵魂，以各种手段来完善它。在他们的努力下，旋律要素的发展已达到了浪漫主义旋律的顶峰，迫使现代作曲家不得不对旋律的概念进行重新理解。

浪漫主义的旋律概念流传至今，在我们大多数音乐爱好者的头脑里留下了很深的印象，使我们对旋律的评价总爱使用一些表情术语，比如优美、抒情、活泼、不安、悲伤、有力、徐缓、轻柔等等。就好像不具备此类含义就不可称之为旋律。在一些过去

的音乐理论书籍中，对旋律的解释一般包括这样几个方面：第一，完整性，要以均匀的、按韵律分开的四小节或八小节的乐句为基础，建立对称的、有呼应有问答的相互关系。第二，乐句本身要完整、连贯。第三，旋律线的起伏要有一定的规则，要避免频繁出现大的音程跳动，尤其是声乐旋律，对音程的要求就更加严格。第四，旋律必须具有情感上的意义，这一点尤为重要，它是浪漫派以来人们所遵循的宗旨。旋律要具有一种表现力，它可以唤起听众的一种情绪，激发一种情感上的反应，给人带来心理状态上的变化。这就是旋律所应具有的几个基本含义，至于与调式和节奏的关系，我们不予涉及。

同节奏一样，在专业性较高的书籍中，对旋律的解释也比较简单，仅用这样一句话："旋律是一连串乐音的有组织的进行。"其中包括四个内容：一是"一连串"的，就是说要有一定数量，而且具有连贯性。二是"乐音"而不是非乐音；三是"有组织的"，而不是杂乱无章的。当然，对"有组织的"一词理解是应该尽量广泛一些，因为何为"有组织"是难以有一个统一的标准，甚至出自作曲家之手的任何一种乐音的组合，只要不是完全出于无意识，就可称得上是"有组织的"。四是"进行"，换句话说就是音乐的发展。

以上对旋律定义的分析，使我们得出了一个旋律要素方面的大概轮廓，有了一个可与现代作曲家的旋律作比较的参照物，接下去就看看他们是如何逐步改变这些旋律定义的。

首先，他们觉得那种匀称的、平衡的结构形式已不适合现代人的口味了，那种四小节或八小节的规整乐句在今天看来，不仅漫长、臃肿，而且平淡、乏味。乐句的本身已完全没有必要特别强调其完整性了，因为这样做的结果有时会将一完整的乐思分开，或者会找来其他东西作为补充，这势必影响了乐思内部的逻辑性。现代作曲家们的理想是按旋律内部的发展韵律一直向前，尽量减

少对它的限制，任其发展。这样做的结果常常会出现一些使我们感到意外的旋律进行，乐句长短不一，结构段落不清，旋律中一些非本质的东西都被取消了，一件事情只说一次，决不过多重复，这样产生的旋律紧张、多变而又见棱见角，像电报一样简洁、明了，变化节奏也非常之快，使听众只有集中精力才能了解旋律发展的来龙去脉。

其次，现代作曲家们抛弃了浪漫派作曲家们所坚持的旋律要具有一定表情性的主张，在他们看来，旋律是音乐中几个重要要素之一，它的重要性同其他要素的重要性相同，而不是凌驾于其他音乐要素之上，它那音乐灵魂的时代已经过去了，音乐作品的成败也不再只凭它来决定了。旋律本身的含义仅是整体音乐含义中的一部分。这样做确实降低了旋律的重要地位，因为以往作曲家在创作时，旋律居于主要地位，其他音乐要素如和声、配器都要根据旋律进行发挥，在一定意义上说只是旋律的陪衬。而现代作曲家的创作，一般来说都是旋律与其他音乐要素同时构思，很少出现先写出旋律后再进行配器的现象。这就自然使旋律变得没有以前那样突出了，有时甚至被淹没了或根本没有出现。

十九世纪的旋律基本上都具有一些声乐的特点，作曲家尽力要使乐器“歌唱”起来，因而作曲时极力追求旋律的优美、动听，而且易于学唱，以便于给听众留下深刻的印象。到了二十世纪，不仅器乐旋律器乐化，而且声乐旋律也朝着器乐化的方向发展。作曲家们已不太注重旋律本身所具有的表情性了，他们以为这种表情性没有多大意义，而且会影响到音乐整体的表现力。音乐的表现力是建立在整体基础之上，是靠整体的协调来实现的，因而，它不应局限在已被浪漫派发挥得淋漓尽致的表情范围以内，而应具有更加宽广的施展领域，应在浪漫派音乐家还没有涉及的或无力问津的地方大显身手。当然，现代作曲家的这些认识都是基于音乐观念的改变，新的音乐意识、音乐思想促使他们对旧的旋律定

义进行一番脱胎换骨的更正，其结果，就产生了很难被旧的旋律定义称之为旋律的旋律。

第三，在人们固有的音乐观念中，乐曲中的旋律应该是最易于吟唱的。它具有人声的特点：音域比较窄，音程的跳动幅度不大，而且绝大多数的旋律音程都是协和音程，容易上口，还有一点就是具有优美、动听的特征。然而，这一切在二十世纪的旋律中却很难发现，现代作曲家们好像已毫不顾忌他的旋律是否被人们广泛传唱这个在浪漫派时期的敏感问题了。他们不关心、至少是不太注重他们的旋律音域如何、音程跳动如何、协和程度如何，即使是声乐旋律也照常出现增、减音程，不仅要求演唱者要有掌握各种音程连接的能力，还要求听众应从旧的旋律听觉习惯中解脱出来，扩大自己的和谐概念，以适应新的旋律形式的出现。

以上所谈，可以看作二十世纪作曲家们在旋律方面的大胆探索，虽意义重大，但充其量也仅限于对旧的旋律概念的反动，是原基础上建立起来的新形式，因此，与旧的旋律形式总还保持着一些联系。要想完全脱胎换骨，仅靠旋律要素本身是办不到的，必须要对音乐整体观念进行重新审定，重新给音乐下定义。不过，在新的音乐定义中，旋律到底占据什么位置？是否还用旋律概念？甚至是否还有旋律？这些我们都还不得而知，但有一条可以肯定，音乐是时间和声音的艺术，这恐怕近百年内不会有人推翻这条法则。既是时间的艺术，就肯定会有时值的长短之分，既是声音的艺术，就必然有声音的高低、强弱之别，综合起来的音响中一定会有一个最使听众感兴趣的东西，或长或短、或高或低、或强或弱，如果我们一定要知道旋律将来会如何的话，这也许就是它的一种形式。

和　声

自从法国音乐家拉莫（Rameau，1683—1764）于1722年提出

了现代和声理论之后，和声这门学科便宣告诞生了。从那以后的约二百年时间内，它在音乐理论领域内一直占据着突出的地位，人们一直把它当作音乐艺术中的一门比较重要的科学来加以研究，实际上，也正是如此，它规整而又多变，严密而又自由，平静时可以和谐、丰满，充分表现了音乐具有的神韵，激动时可以不安、惶恐，展示音乐的感染力。和声的重要性就是如此，多年来人们研究它、分析它，目的就是发挥这一重要性。然而，音乐中的这一和声要素同其他要素一样，在现代音乐家的眼里似乎显得古老了一些，不太适用，因而，也免不了对和声的定义进行修订，以使它具有新的生命力。

我们还是先来看看有关和声的原有定义吧。概括地说，所谓和声就是研究和弦的结构、和弦之间的关系以及连接的学问。这就又出现了一个名字"和弦"。和弦是按一定音程关系叠置起来的三个以上的不同音，同时或先后发出的音响，这便称之为和弦。我们可千万不要被和声、和弦之类的定义所迷惑，其实这很简单，它们两者的关系是这样的，和声是和弦的组织形式，和弦是构成和声的基础；和弦是和声的结构单位，和声是和弦的总体顺序；和弦在前，和声在后。这是进行这门科学研究的一个基本方法，至少现代作曲家是按这一步骤对和声进行改造的。

和弦的定义我们已经介绍过了，那里面包括这样三层含义，第一是"按一定音程关系叠置起来的"；第二是"三个以上的不同音"；第三是"同时或先后发出的音响"。对于后两层含义，现代作曲家们没有进行什么更改，因而，我们也可以不去注意它。关键在于第一层含义，再简明一点就是"按一定音程关系"这短短的七个字，这是问题的中心，是要害之处，现代作曲家们发现了它、利用了它，在它身上做了一番文章，最后产生了与传统和声不同的和声体系。

细心的读者可能会发现这样一点，就是何谓"按一定音程关

系”。传统和声规定，和弦是按三度音程关系来排列的，音阶上每隔一级的三个以上的音的结合就被称为和弦，如三个音的结合被称为三和弦，四个音的结合被称为七和弦，五个音的结合被称为九和，以此得出十一和弦和十三和弦，只是没有十五和弦，因为八个音的叠置，按十二平均律的理论来说是又回到了它的原处，只是高了两个八度，所以没有存在的价值：

例 39：



对于这种以三度为基础的结构形式，现在作曲家一开始也仅是遵循这一原则，将其发展到顶峰，并没有彻底推翻它。具体做法是：在传统作曲技法多采用三和弦、七和弦，很少出现九和弦的基础上，再将这一音层的建筑继续增高，又加上了一层或两层，成为十一和弦或者十三和弦。但现代作曲家这样做的目的不在于要构成什么十一和弦或十三和弦，虽然和弦的性质是这样，并且也很不协和，但主要的是以此来构成几个和弦的叠置，形成几个和弦的平面：

例 40：



十一和弦中包括两个功能的和弦：主功能和弦和属功能和弦，因此，十一和弦是主、属两个和弦的叠置。十三和弦中包括三个功能的和弦：主功能和弦、属功能和弦和下属功能和弦，也就是集和声的主、属、下属三种基本功能于一身，因此，十三和弦是主、属、下属三个和弦的叠置。这就是新时代的杰出成就之一——

复和声，就如同以往作曲家将几个旋律结合在一起一样，两个或三个独立和弦的同时进行，就形成了两个或三个和声流，互相影响的和声流为和声空间增加了新的范围。它表面上是将一个大和弦分成了两个或三个小和弦（一般是三和弦），但实际却是为了强调和声的功能重叠，而不是单纯音的增加。这与传统和声的单一功能进行截然不同，其效果也肯定有明显地区别。下面是复和声的一个著名例子，取自斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》（1911）：

例 41：



两个和声流的冲突产生出明亮而雄浑的音响，体现了作曲家的创作意图，增加了声音的体积，也增加了传统三和弦的趣味性。后人称这种把传统和声中的两种和弦组合在一起的手法为音乐中的蒙太奇。

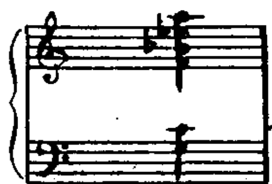
传统和弦是以三度叠置的形式构成的，从它诞生之日起，在无数音乐家包括许多现代作曲家的努力下，终于达到了技巧上的顶峰，人们在这个领域内已不可能再有什么重大突破了。摆在现代作曲家面前的只有两种选择，要么延用已有的和声体系，在前人的脚印上开创自己的事业。要么就另起炉灶，从旧的传统中解脱出来，走一条与旧的和声概念完全不同的道路。一些现代作曲家选择了这条道路，并开始朝它进行努力。

首先，他们重新理解“按一定音程关系”的含义，寻觅构成和弦的其他方法。他们尝试着使用以四度音程为基础而组成的和弦，准备从以三度为基础的和声向以四度为基础的和声转变，以实现从旧的传统中解脱出来的目标。

三度、四度的变换，相差只有一度，但意义却很重大。三度

和弦的特征在四度和弦里几乎全部消失，比如没有三和弦、七和弦、九和弦之分，没有主和弦、属和弦、下属和弦之分，没有和弦连接的各种法则，总之，它不具有传统和声的意义，我们不能用传统和声的概念去理解它。以四度为基础的和弦有一个明显的特点，就是刺激性。由于连续四度的叠置会使紧张度逐渐增加，虽然四度音程本身是协和的，但其中也包含了二度音程，二度音程的性质，尤其是小二度的性质，不协和的程度是比较高的，如下面例中所介绍的：

例 42：



相邻音符之间均为四度关系（纯四度），相隔音符之间均为二度关系（大小二度）。这样多的二度组合，其音响效果不可能不具有紧张性、刺激性，因为和弦的内部结构就是不协和的，这正是现代作曲家追求的一个方向。最初使用四度和弦的是俄国作曲家斯克里亚宾，他常用的四度和弦是这样的结构形式：

例 43：



虽然都是四度和二度音程结构，但不全是纯四度，还有增四度和减四度音程，因此，紧张性和刺激性都更为强烈。

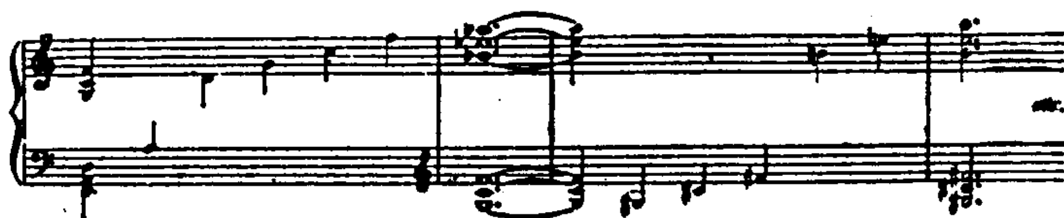
斯特拉文斯基也用过这样的方法。他的四度和弦结构是这样的：

例 44：



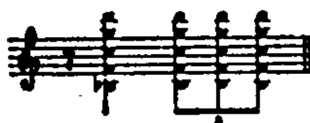
勋伯格在他的《室内交响曲》（作品第 9 号）中是这样使用四度和弦的：

例 45：



除了以四度音程来构成和弦以外，现代作曲家也使用其他音程来构成和弦。下面是斯特拉文斯基《春之祭》中以五度音程堆起来的一个和弦：

例 46：



巴托克在《小宇宙》这部作品中，以二度音程组合了一组和弦：

例 47：



调式、调性

在传统音乐中，调式、调性要素所占的地位可以说最为重要。

它是音乐大厦的基石，是音乐的根本点。对它的改变，那怕是一部分，也将影响到除节奏以外的其他音乐要素，尤其是和声及旋律，甚至会危及音乐的性质。因此，现代作曲家们对调式、调性要素格外关照，不仅敢于向这一传统音乐理论的最后堡垒提出挑战，而且根据手法、观点的不同还形成了不同的流派，即：多调性音乐、无调性音乐等。我们最好还是在有关新的音乐流派章节中，再涉及调式、调性的问题，这里暂且不谈。

不协和概念的解放

音乐的历史一直是稳步地增强听众在听觉上的忍耐力的历史。在这漫长的进程中，有一个问题总是明显地摆在我们面前，这就是：在协和与不协和、静止性与紧张性之间总是存在着区别。协和是正常的，不协和是非正常的，这是音乐艺术几百年以来一直延用的一条法则，人们一方面遵循着它，对音乐的协和用尽赞美之词，对音乐的不协和则尽可能回避；另一方面，人们也在逐步改变自己的听觉能力，像前面所说是“稳步地增强其忍耐力”，以适应协和范围的扩大。

在二十世纪的和声中，人们放弃了减少不协和出现的各种努力，丢掉了协和与不协和的明显区别。在大量当代作品中，不协和、紧张性、刺激性已趋于正常化，因为在现代作曲家看来，协和与不协和的关系已由过去那种性质上的区别，转为今天的只是程度上的不同，用我们的话说这是两类性质不同的矛盾，前者界线分明，越一步则改变性质；后者属同一范畴，没有本质区别。勋伯格说过：“在泛音中，不协和音出现得比较晚，由于这个原因，人的耳朵对它们了解得较少。不协和只是相隔较远的协和。”换句话说，区别是相对的而不是绝对的，这也意味着我们在鉴别一个和弦的时候，不仅是看它固有的特性，还要看它与前后和弦的关系，如果一个不协和和弦比前边或后边其他的和弦来说，不协和

程度较为逊色，那么，它就被认为是协和的，是应该被接受的。这一理论听起来似乎显得有些不太严谨、不太科学，但实际上现代作曲家就是这样一步一步地解放了不协和这一被传统音乐理论禁锢了数百年的听觉认识，使人们的耳朵逐步熟悉了它，认识了它。在拓宽音乐表现力的同时，也提高了人们对各种音响的适应能力。

现代作曲家的上述努力，意义虽然很重要，但还没有跳出音乐中乐音的概念，换言之，不论出现如何不协和的音响，其不协和的实质是由个别协和音组成的，虽总体不协和，但部分还是协和的，因为组成不协和的每一个音都是乐音，乐音的定义为：发音体在一定频率之内有规律的振动所产生的具有固定音高的音。有固定音高的音对人们的听觉来说是单一的、协和的，它们之间的任何组合也是协和的，正像前边所说只是协和的程度不同而已。真正的不协和音存在于乐音范围之外，是发音体没有频率限制，没有规律的振动所产生的没有固定音高的音，这样的音，在音乐中当然是不多见的，但自然音响世界中却比比皆是，因此，许多追求不协和音响的现代作曲家便把他们的目光转移到了乐音之外，从自然界音响中寻找音乐素材，甚至对音乐是由乐音来组成这一基本法则也产生了怀疑，在音乐作品中出现了许多模拟自然界音响的片断，有的还将自然界音响如实地搬上音乐舞台。这种情况虽然是由对协和与不协和的讨论引起的，但已超出了这一讨论的范畴，因而不好在此加以评述，只需大家理解这样一个问题，即：协和概念的变化势必引起人们对音乐观念的重新理解。

体裁与配器

调式、调性概念的淡漠和改变，严重影响了西方音乐中曲式结构的完整性，一些音乐体裁，尤其是大型音乐体裁如交响乐、协奏曲等等，已失去了内部的逻辑规律和外部的严谨形式，其美学

价值和表现力也随着调式概念的逐渐消失而越来越显得没有以往那样重要了。以奏鸣曲式为例，这是一种西方音乐中能够比较完整地表现音乐美学思想的曲式结构，自 1750 年基本结构固定以来，常被作曲家用于一些较大型的音乐体裁中，为很好地表达作曲家的创作意图创造了条件。奏鸣曲式中，调式、调性所占的地位十分重要，可以说是整个曲式结构中的骨架，是完整的功能网络，是建立音乐对比、统一的基础，如表所示：

呈示部		展开部	再现部	
主部	副部		主部	副部
主调	属调	调式、调性变异	主调	主调

如果没有调式、调性为基础，很显然，奏鸣曲式难以成立。这就是许多现代作曲家逐渐疏远了这类体裁的原因之一。

现代作曲家在回顾以往的音乐成就时，也注意到了传统音乐的各种体裁、各种曲式对他们来说所具有的约束力，那些规则，那些限制如同将他们的手脚捆住，使之得不到一点自由。再加上传统体裁是传统音乐体系的一部分，它与调式、调性、旋律、和声等要素都有着密切关系，不可能在改变其他要素的同时还沿用旧的体裁，即使硬要如此，那么，体裁的性质也必然被篡改了，这就迫使现代作曲家不得不放弃旧的音乐体裁而寻找新的音乐体裁形式。这是体裁方面发生变化的另一个原因。

传统音乐体裁形式之所以被现代作曲家改变得面目全非，其根本原因就是不适于现代作曲家的音乐思想和表现手法了，他们不得已而这样做，甚至使用了一些新的音乐体裁形式，尽管在我们看来还不太完善，或者说有些难以理解，但要用发展的眼光来看，也许能发现其中的存在价值。

十九世纪的作曲家们喜欢使用那些能取得丰富音响的配器手

法，他们的乐队人数逐渐增加，各乐器组的层次也越来越细，乐队整体的协作能力也日益提高。这些成就到了二十世纪就显得不合潮流了，这时的作曲家喜欢使用个别乐器组成的较小的乐队，喜欢简朴而又富有个性的音响，这种音响结实、明亮、激越，适于现代人的生活情趣。斯特拉文斯基曾说过："饱和的乐队音色使人感到疲倦。"而层次分明的音色会使人感到清新，这也许是现代作曲家追求新的配器手法的一个理由。

二十世纪乐队写法的决定性因素是向线性织体的转变，就是前面所说的层次分明的织体。斯特拉文斯基的《诗篇交响曲》和勋伯格的《乐队变奏曲》都是这种织体的典型例子。现代作曲家常把乐器的结构拉开，喜欢使用乐器的不平常音区，并要求每一乐器音色都突出于总体之上，以显示其独立性。

在乐队中，弦乐组已失去以往作为乐队基础的传统地位，作曲家的注意力逐渐转向过去被人忽视的管乐器，一些音色较暗的乐器开始处于比较显著的位置，如大管、长号、中提琴等。由于对节奏的强调，使打击乐器的地位由以往的配角逐渐成为主角，出现了一些主要采用打击乐器的乐曲，如巴托克的《为弦乐、打击乐和钢片琴所写的音乐》等。对于钢琴，这件在浪漫主义时期出色的独奏乐器，现代作曲家研究了它所具有的打击乐器的性质，继而把它当作装在木盒子中的木琴，甚至是仅有敲击节奏功能的乐器。这些都表现出了现代作曲家们在配器手法上与传统的不同。

音乐要素的改变，意味着音乐观念产生了变化，这一点在前面的叙述中已经体现出来了。如何对待由于各种音乐要素的变化所引起的音乐整体的变化，将成为我们接触现代派音乐所要首先遇到的一个问题。

对大多数音乐爱好者来说，古典乐派和浪漫乐派的音乐传统与音乐风格在其头脑中已是根深蒂固的了，形成了一种模式、一种条律，容不得任何与之相悖的东西。对于现代派音乐这种对传

统音乐的反动，首先在情感上很难被人们接受，以为音乐艺术从此便会被消灭了。其次就是在现代派音乐面前手足无措，不知道应该如何对付这些“希奇古怪的音响”。当然，也有一些人盲目崇拜现代派音乐，对它的来龙去脉和本身的特点则不甚了解。凡此种种，只有一种改善的方法，那就是多知道一些有关现代派音乐的知识，多听一些现代派音乐作品，提高自己的鉴赏能力，以便对形形色色的现代派音乐有一个全面的、正确的认识。

第五章　现代音乐的主要作曲家及作品

了解了二十世纪前半叶的几种主要音乐潮流和经历了音乐概念的更新之后，就如同拿到一份博览会的简介，接下去要做的就是走进这个博览会，身临其境去感受一下里面的千姿百态。

第一节　斯特拉文斯基

一个非凡的艺术家，不仅能够在作品中表现出他所在时代的社会潮流，而且也能以最有力的艺术表现方式去影响这个时代的艺术生活，改变人们的欣赏趣味，即：对于艺术的发展起领导作用。斯特拉文斯基就是这样一位领袖人物，人们可以从他近半个世纪的创作生涯中探寻出现代音乐的发展历程。

伊戈尔·斯特拉文斯基（Igor Stravinsky，1882—1971）出生于俄罗斯圣彼得堡附近的奥拉宁鲍姆镇。从小在音乐的熏陶下长大，他所受的音乐教育虽一直是业余的可从未间断过，除了有几年时间他在里姆斯基—科萨柯夫那里学到了许多东西以外，他的作曲技法基本上是靠自己的摸索而获得的。

1910 年，斯特拉文斯基第一部芭蕾舞剧音乐《火鸟》问世了，尽管在此以前他已写出了一些具有较高艺术水平的作品，如：1907 年创作的《第一部交响曲》，1908 年创作的《夜莺》，但能够体现斯特拉文斯基艺术风格的却是这部作品。从它开始，斯特拉文斯基就越来越远离音乐传统，向着自己的目标前进了。虽然与斯特拉文斯基的其他代表作品相比，这部作品还显得不够独特，可它的重要意义不容忽视。在此后的三年里，斯特拉文斯基一鼓作气，

又写出了两部芭蕾舞剧音乐：《彼得卢什卡》(1911)、《春之祭》(1913)，组成了他的舞剧三部曲，奠定了他日后的成功。1913 年他移居瑞士之前，始终和妻子凯瑟琳、两个儿子和两个女儿住在一个叫奥斯蒂鲁格的小村庄里。

第一次世界大战的爆发，促使斯特拉文斯基迁居到中立国瑞士，在那里生活了五年，遇到了两个从前不曾有的困难；缺乏金钱和缺乏名声，俄国革命切断了他的经济来源，芭蕾舞团的解散影响了他音乐作品的演出，这一切他都默默忍受着。战争结束以后，他来到法国，1925 年定居在巴黎，几年后加入法国国籍。

对于斯特拉文斯基来说，来到巴黎，如鱼得水。在这里，他找到了艺术思想上的知音，开阔了视野，坚定了艺术追求。在他所接触过的艺术家中，有三人对他的影响比较大：法国作家、伦理学家纪德，法国诗人、思想家瓦勒里和毕加索，其中毕加索的影响尤其显著。由于这位绘画大师在他的行当中以风格多变而著称，使人们对他的每一件作品都先是关心、期望，随后是忿然不解。当人们刚刚从他那充满理智的、解答人们疑虑式的绘画冲击下苏醒过来时，他却甩掉了他的追随者，以“一套崭新绘画法则”的面目又出现了。从如实的肖像到极端的抽象，从新古典主义到表现主义，各种各样的风格和手法使人应接不暇，就如同在做这样的一场游戏：在池塘里，一群孩子正在追逐一个孩子，大家前后左右围着他，但他的水性极好，时而潜泳、时而把头露出水面，不但可以摆脱大家的追逐，还能在新的地方再次吸引大家的注意力。就这样人们不停地追逐，池塘异常热闹。斯特拉文斯基在音乐界同毕加索在美术界一样，所扮演的就是这样一个角色，他们在相近的艺术思想指导下，不断地进行实验、进行探索，不断开辟发展艺术领域的新殿堂。

1939 年，斯特拉文斯基移居美国。在这一年里，他遭受了三重不幸：长女、妻子和母亲相继去世，这无疑是对他的一次严峻

考验，要么从此一蹶不振，要么生活重新开始。在痛定之后，斯特拉文斯基选择了后者。同年，他应哈佛大学艺术史教授查尔斯·埃利奥特·诺顿的邀请发表演讲，重新回到音乐舞台上，开始了他艺术生涯中的最后一段历程。1939 年底，斯特拉文斯基结识了薇拉·德波塞，并于第二年三月结婚，婚后定居洛杉矶。1969 年 9 月因健康原因迁居纽约，1971 年逝世，享年 89 岁。遵照他的遗愿，葬礼在威尼斯举行，并将遗体安葬于圣弥格尔修道院所在的幽静小岛上。

斯特拉文斯基也许是本世纪获得各种荣誉最多的音乐家之一。1954 年获伦敦皇家爱乐学会的金质奖章，1956 年获西贝柳斯金质奖章，1957 年被选为美国文艺学院院士，1962 年 1 月在白宫专为他举行了宴会，同年 10 月罗马教皇约翰二十三世授于他圣西维尔斯特高级爵士的荣誉。斯特拉文斯基一生中最为重要的时刻要算 1962 年 9 月，他接到苏联作家协会的邀请，踏上了他离别 48 年的故土，赢得了苏联人民的重新评价，同时莫斯科和列宁格勒等城市都上演了他的作品。

斯特拉文斯基的音乐创作可分为三个阶段，即：俄罗斯风格阶段、新古典主义阶段和序列音乐阶段。第一阶段的作品包括九部舞剧音乐：《火鸟》、《彼得卢什卡》、《春之祭》、《夜莺》(1914)、《狐狸》(1916)、《士兵的故事》(1919)、《普钦涅拉》(1920)、《马甫拉》(1922) 和《婚礼》(1923)。1913 年创作了《日本诗曲三首》。在大型声乐套曲《众星之王》(1912) 中，表现的是象征主义诗人巴尔蒙特所描写的最后审判的情景；另外，还有为纪念德彪西而作的《吹奏交响乐》或称《葬歌》(1920)。

斯特拉文斯基一些著名的、经常出现在音乐会上的作品大多写于第二阶段。其中包括《赞美诗交响曲》(1930)、《小提琴协奏曲》(1931)、《阿波罗》(1928)、《普西芬尼》(1934)、《奥菲欧》(1947)。从这些作品的标题，我们可以看出，斯特拉文斯基在这个

阶段对古希腊艺术产生了兴趣。虽然在他1936年创作的《纸牌晚会》中没有古希腊的内容，但作品依然通篇浸透着古典舞蹈及戏剧传统风格。这一阶段以1951年创作的《浪子历程》作为终点。

斯特拉文斯基创作中的最后一个阶段，主要在声乐和宗教音乐领域内逐渐为自己的序列技巧找到了恰当的位置。从《清唱剧》（1952）开始探索，经过《萨克鲁的圣歌》（1956）为标志的过渡，到达了《安魂曲》（1966）这最后一部重要作品，在这近25年的创作历程中，斯特拉文斯基的音乐才智得到了充分发挥，同时，也留下了许多作品，如：1958年创作的《挽歌》、1961年创作的《布道、叙事与祈祷》、1963年创作的《亚伯拉罕和艾萨克》以及舞剧音乐《阿贡》（1957）和《洪水》（1962）、钢琴和管弦乐队乐曲《乐章》（1959）等。

纵观斯特拉文斯基音乐创作的历程，每一阶段都有其追求的方向。在他第一阶段的作品中，俄罗斯风格的音乐占有显著位置，以其成名作《火鸟》为例，剧情取自于俄罗斯童话，音乐带有里姆斯基—科萨柯夫风格的痕迹，虽然首演于巴黎，但从编剧到演员均为俄罗斯艺术家，带有浓郁的俄罗斯艺术风格。斯特拉文斯基在《彼得卢什卡》中，描述了一个俄罗斯木偶变成人以后的命运，故事曲折、动人，同样取材于俄罗斯民间传说。至于音乐，斯特拉文斯基在这部作品中大量运用了平行和弦，尤其强调具有俄罗斯音乐风格的C音和升F音的和音效果，成为脍炙人口的“彼得卢什卡和弦”，许多作曲家广为效仿采用。

对于斯特拉文斯基来说，新古典主义的艺术观点绝非只是简单地回到过去，亦非学术上的一种混乱形式，而是一种对古典时期美学原则所做的反思和重新应用，这就是第二阶段中斯特拉文斯基的主导思想。

从时间上看，此刻的斯特拉文斯基已久离故土，法国和美国的新环境使他得到了许多改变。另一方面，斯特拉文斯基好奇心

十足，他一生都在寻找新的研究目标和新的表现方式，并为此坚持不懈。然而，有趣的是在他向前探索和进取的同时，他的音乐源泉却越发延展到更远的古代，以至于使人感到时光是在倒流。

斯特拉文斯基曾说过："对艺术控制的越多，限制的越多，研究的越多，它就越自由。"因此，他的器乐作品严格地遵循了古老的大协奏曲原则，即：对比乐器组的相互竞争。这种"返回巴赫"的倾向在《钢琴与管乐队的协奏曲》（1924）这部作品中表现得更为明显。另外，《浪子的历程》这部这一阶段的代表作品，基本上是古典主义的分段歌剧，它是由莫扎特和亨德尔的成份，加上斯特拉文斯基节奏与和声的活力组合而成的。

斯特拉文斯基在西欧所取得的成就，基本上采用的是新古典主义的作曲手法。但这种手法却常常遭到更为激进的，尤其是欧洲先锋派们的抨击，甚至被他们当作一股反动思潮而嗤之以鼻，布莱兹（法国作曲家、指挥家、钢琴家，现代音乐家之一）可算是这种舆论的代表人物。但这种抨击往往出于对斯特拉文斯基意在追求新的表现思想与表现方式的创作动机的误解。

在第三阶段，斯特拉文斯基开始探索十二音列作曲技法，或称"序列技巧"。并将这种技法尽量运用于作曲实践之中。在《清唱剧》这部作品中，他首次将他的"序列技巧"明显地展示在听众面前，以致被人们认为：他在这方面取得的成果之一就是发现了一种基于卡农的、新的合唱形式。斯特拉文斯基的这一创新动机很明显带有宗教意义，正如他在论文集《音乐的诗意》（1947）中所承认的，他是一个宗教信仰根深蒂固的人，他的作品都是他的良心和宗教信仰的产物，的确，俄国的东正教给了他赖以生活的精神支柱，而斯特拉文斯基也努力通过音乐创作来体现自己对宗教的信念，尤其在他作曲生涯的最后一个阶段，他的宗教信念在音乐作品的体裁和形式上都得到了充分展现。

斯特拉文斯基涉足于序列技巧时，勋伯格这一位序列技巧的

创始人已经谢世，在他的众多继承者当中以他的学生阿尔本·贝尔格和安东·冯·韦伯恩最具有代表性。斯特拉文斯基正是从他们身上发现了序列技巧所具有的魅力，继而投身于此。虽然斯特拉文斯基早年曾反对过这种技巧，或者说漠视过它，但是，自从序列技巧出现在他的作品中之后，他就一直努力以使这种技巧能够十分自由地为己所用。

作为二十世纪最具代表性的音乐家，斯特拉文斯基的一生都充满着探索与创新，但在生活中他却是一位自我克制、反对放任不羁、非常有条理的人物，他日常的每一件事情都安排得非常周密，从早上的健身操，到他写字台上的每件文具都有条不紊，按部就班。这种生活习惯对于这位擅长创新的二十世纪音乐领袖人物来说，似乎显得不太协调，有些使人费解，然而，事实如此。

自瓦格纳以后，西方音乐界抛弃了那单一的、共同的音乐风格。两次大战之间的这段时间里，西方音乐界出现了分化，形成了以勋伯格为首的德、奥派和以斯特拉文斯基为代表的法、俄派（德、奥派与法、俄派的提法是一种大致的分类）。但到了斯特拉文斯基创作生涯的第三阶段，他竟将这两股长期分裂的音乐潮流汇合到了一起。从这个意义上说，他那十二音列作曲技法的运用并非是前人单纯的延续，而是具有新的生命力，因为他的创作使这两种音乐流派在一定程度上得到了统一。

有人认为：斯特拉文斯基的创作态度所产生的结果之一，就是导致音乐界很多混乱和误解。这种看法显然有些偏颇，但如果把混乱、误解之词改为繁荣、探讨的话，这种看法也许成立，因为实际情况就是这样。斯特拉文斯基对同时代音乐家有着不可抗拒的影响力，常常会出现这种现象，当人们刚刚熟悉了斯特拉文斯基的某一风格、或者才学会对他的某一音乐特征加以模仿时，却又困窘地发现这种风格的创始人已经又开拓了一个新的领域。这个新的领域对人们同样具有不可抗拒的感召力，人们又要熟悉它、

模仿它。就这样，斯特拉文斯基率领着他的追随者，一步一步地改变着西方音乐的面貌。斯特拉文斯基还有一个特点，那就是从不重复自己做过的事情，无论他如何成功，如何被人们奉为经典，斯特拉文斯基也不会走回头路。另外，由于他生长在德、奥传统以外，再加上长期远离俄罗斯，因而无从染上新维也纳音乐流派的种种特性，也不具备那种二十世纪上半叶影响了许多人的强烈而又有局限性的民族意识，同时，他又对任何能够影响音乐实质的东西抱有很大兴趣，并有能力去开创新的音乐道路，去引导音乐的发展方向。因此，斯特拉文斯基的成功并非是偶然的。

关于斯特拉文斯基的艺术特点这个问题，长期以来，人们一直在研究、探讨，并得出了许多成果，归纳一下，主要表现在：

一、节奏

十九世纪浪漫派音乐中，和声被当作最重要的因素，它被视为旋律之母和音乐结构的根据，而节奏只被当成附属品，是次要因素。但《春之祭》的出现改变了这种状况。在这部作品中，斯特拉文斯基将节奏作为音乐中的一个实体加以发展，他借助不规则的节奏组合打开了传统音乐中要求拍节前后一致的枷锁，采用不平衡的节奏力度，造成了异常猛烈但有控制的气势，这可能是他在技巧上对音乐所作的最大贡献。在斯特拉文斯基的其他作品中，尤其是第一阶段所创作的作品，几乎可以随便选出其中一段都可以显示出各种惊人的节奏设计，如：《彼得卢什卡》中的复节奏（polyrhythm）、《阿贡》中的各种休止符等。对于休止符，我们切不可轻视，在斯特拉文斯基的总谱中，休止符占有非常重要的地位。它常常产生出一种犹如乘飞机突然掉进一个气穴的感觉，使人喘不过气来，一霎时失去了平衡，然后又恢复平静。这种节奏的设计使人产生了一种推动感和兴奋感，以至被诸如法国作曲家、管风琴家梅西昂和美国作曲家卡特等许多后来的音乐家公认为是

西方音乐发展的转折点。

二、旋律

斯特拉文斯基的旋律常常是建立在自然音阶上的短小片断，音域狭窄，加上不规则的节奏型，便造成了一种即兴吟唱的性质或产生了如锯齿形的旋律线。还有一种旋律型也经常出现在斯特拉文斯基的作品中，那就是以分散和弦的各个音为基础而组成的旋律，如《舞蹈小协奏曲》的第三乐章的开始部分就是一例。

斯特拉文斯基的旋律写作技巧远不如他的节奏。人们想到他的音乐时，通常只记得一些复杂的节奏片断以及和声、音色，而不是旋律。与他在节奏上的贡献相比，斯特拉文斯基也许不会被作为这一时代的旋律大师而留在人们的记忆中。

三、和声

“和声”一词，在这里还是改成和弦比较合适，因为斯特拉文斯基所用的和声与我们的传统和声概念已有了很大区别，功能和声在这位现代音乐的领袖人物看来似乎只是一张束缚自己的网，他是不会自投进去的。他的和声逻辑对我们来说也许用和弦的结构去分析更为清楚一些。

斯特拉文斯基使用过许多变化多端的和弦，其中包括：在三和弦上加一个大二度或小二度音；或用大二度或小二度来代替三和弦，这样就产生了一种人们常提到的、模糊的、界线不清的效果：

例 48：



对此，人们一直用“误音”（wrong note）这个词来解释有关二度音的出现。实际上，斯特拉文斯基的创作是十分严谨的，他不允许任何偶然的东西出现在他的作品中。或者说，在他的作品中只要是出现的，就被认为是合理的，至少作曲者本人认为是这样。由此看来，“误音”的说法不太可靠。能够解释这种和弦的，大概只有这样一种理由，就是斯特拉文斯基喜欢这样的和弦结构，即：二度与三度不同方式的组合；大二度加小三度，或小二度加大三度，或大三度加小二度之后再加一个小三度等等。这种理由初次听说时也许不以为然，但是，实际情况就是这样，我们可以在斯特拉文斯基的许多作品中找出这样的例证，如：《三个乐章的交响曲》中第二乐章的开始部分、《浪子历程》第二幕开场中汤姆宣叙调的结尾部分、《A 大调夜曲》中的“小回旋曲”、《士兵的故事》中的“魔鬼的舞蹈”部分，等等。也许有人会问：“斯特拉文斯基为什么喜欢这样的和弦？”我们只好回答说：“因为他是斯特拉文斯基。”

有一种被称作“复合结构”（complex structure）的和弦形式也常出现在斯特拉文斯基的音乐中。“复合结构”或称作“复合和弦”，就是两个不同的和弦结合在一起，各自展示自己的音响，其效果无疑加重了人们听觉系统的负担。斯特拉文斯基的“复合结构”常常是主和弦与属和弦的组合，如：《春之祭》“春天的预兆”中那个令人难忘的嘈杂的和弦就是一例。

四、配器

研究斯特拉文斯基的管弦乐队效果，会使人发现他开辟了许多乐器新的音响领域，从而大大提高了乐器的使用价值，丰富了管弦乐队的表现能力。如《春之祭》开始处的大管独奏、《钢琴与管乐协奏曲》中钢琴那打击乐器式的演奏方式、《士兵的故事》中小提琴那种发出刮擦声的各式各样的按弦方法等等，都超出了这

些乐器基本性能的范畴。斯特拉文斯基具有敏锐的声音感觉，这为他成为伟大的配器大师提供了条件。他的配器效果具有釉磁般的光泽和清泉般的透澈，正如有人所评论的：斯特拉文斯基的音乐是“可以用耳朵去看穿它”。

斯特拉文斯基是二十世纪音乐的一个重要代表，有人说他的作品是二十世纪音乐发展的“线路图”，此话有些道理。没有谁能够像他那样担当起了率领现代音乐前进的重任，也没有谁能够像他那样持久而广泛地从事作曲事业。

欣赏：《春之祭》

1913 年春天，继《火鸟》和《彼得卢什卡》之后，斯特拉文斯基又创作了第三部也是最为壮观的一部芭蕾舞剧音乐《春之祭》（The Rite of Spring，由于首演在巴黎，所以常写为 Sacre du printemps），描写了“俄国异教徒的景象”，不仅表现了原始风格的祭礼活动，而且运用了新的音乐语言和作曲技法，堪称为二十世纪音乐发展的里程碑。但它在巴黎香爱丽榭剧院的首演，却引起了音乐界有史以来最有影响的一场骚动，成为现代音乐史上最不光彩的一页，它的革命性几乎掀起了一场暴动，人们呵斥、抗议、指责，并相信所听到的：“是把音乐作为一种艺术而加以摧毁的邪恶尝试”。是什么东西激起了观众这样如此狂热的反应呢？归根到底是这部作品与传统的芭蕾舞剧格格不入。过去，芭蕾舞台上一直是华丽多姿，演员身着豪华的服装，扮演神话、传说中的王子、公主，伴着委婉动听的音乐翩翩起舞。而《春之祭》则完全不是这样，演员披着深褐色的粗麻袋，姿态粗野、生硬，音乐尖厉、刺耳，全无以往的温文尔雅，这就自然引起了人们的狂躁。但是，一年以后，在皮埃尔·蒙特的指挥下再次演出时，却受到了热情的欢迎，人们把它作为新音乐的典范而加以称赞。这部作品有着令人难以忍受的不谐和音，节奏用得如此泼辣，以及使用了包括许多不常见的打击乐器的大型管弦乐队，都为前人所未敢设想，连

斯特拉文斯基本人也未曾再尝试一次。

关于《春之祭》的创作过程，作曲家在自传中这样写道："当我正在彼得堡完成《火鸟》的最后几页总谱时，头脑中却出现了另一幅景象，我好像看见一个庄严的祭礼仪式：年老的智者们，围成了一个圆圈，席地而坐，眼看着一位少女在跳舞，一直到她死去。他们把她作为告慰春神的奉献，以牺牲这位少女来求得美好的春季。这就是《春之祭》的主题。我承认这情景给我留下了很深的印象，我立即把它告诉给我的朋友、画家罗里奇（Nicolas Roerich），他对偶像崇拜问题有过一些研究，因此，热情地支持我的奇妙设想，并成了我创作这部作品的合作者。"一开始，斯特拉文斯基就将这一构思的作品定名为"神圣的春天"（现俄文仍为《神圣的春天》），并在空隙之时写出了大量草稿，经反复斟酌、修改后定稿。

对于《春之祭》的剧情，斯特拉文斯基也做过这样的说明："《春之祭》是一首为音乐和舞蹈设计的作品，由一个思想主题统一起来，即：春天的创造力和所具有的那种神秘感。作品虽没有情节，但却有着舞蹈场面的顺序：

第一部分："对大地的崇拜"

庄严、肃穆的春祭活动在小山岗上进行，一人吹响了笛子，年轻人在祈祷自己的命运。一老妇人上场，她知道大自然的奥秘，知道如何预测未来。姑娘们化了装，跳起了春天的舞蹈。游戏开始了，人群分成两组，相对而舞。一位年龄最大、最有智慧的长者打断了春天的游戏，面临着庄重的仪式，人们开始在大地上热情地舞蹈。

第二部分："祭献"

夜间，少女们围成圆圈举行神秘的游戏，其中一名少女两次被当作目标，被命运暗示即将成为奉献的祭品。少女们对她表示了敬意，在祈求祖先保佑之后，她们把被选者送到了智者们面前。被选

者跳起了神圣的舞蹈，在伟大的祭礼高潮中献出了自己的生命。

这是斯特拉文斯基的剧情说明，栩栩如生，绘声绘色，同样音乐也具有这样的特点。

第一部分："对大地的崇拜"

大管在最高音区奏出了一段悠长的旋律，产生了奇异的遥远感，显示了春天的诞生。狭窄的音域和旋律片断的重复赋予这个主题以原始的特征：

例 49：



乐队描绘出了大地的苏醒，到处是盎然的春意。斯特拉文斯基曾说过："我的想法是这一序奏应该描绘大地的苏醒，鸟兽的抓挠、昆虫的咬啮和抖动。"在这一段音乐中，斯特拉文斯基的许多音乐特点就已有所显示，如旋律的音域狭窄，拍子经常改变，等等。

接下去的"少女们的舞蹈"也是一首非常动人的乐曲，被人们视为二十世纪音乐中的经典乐段，斯特拉文斯基在这里使用了西方音乐中没有出现过的节奏手法，听起来很像是原始部族的人们在祭祀时的击鼓之声：

例 50：



这段音乐实际上是弦乐器在重复演奏着一个非常复杂的和

弦，加上八支圆号一起在单调的节奏上，奏出了极不规则的重音，表现了舞蹈者身体的剧烈摆动，如同一股不可抵御的原始力量，蓬勃汹涌，毫无顾忌地渲泄出来。这一节奏常被人们作为说明斯特拉文斯基节奏运用异常复杂、灵活的一个例子。

在异常复杂的节奏段落之后，斯特拉文斯基又创作出了一段原始风格的曲调，它的音域很窄，只有一个五度，也仅是五个音，就如同一支只有五个音的原始吹管乐器在演奏着庄严神圣的祭祀音乐：

例 51：



这一旋律，斯特拉文斯基选用了圆号来演奏，增加了古朴风格和遥远的感觉。音乐速度逐渐增快，节奏也变得奇特起来。突然，音乐嘎然而止，引出了“春天的轮舞”。高音单簧管和低音单簧管相隔两个八度，奏出了一段田园风格的旋律，长笛以持续的颤音为衬景，烘托出原始部族在荒芜的大地上生息、耕作的场面：

例 52：



这时，舞台上只剩下四对舞蹈者，每一个男子托举着一个姑娘，随着带有由固定节奏音型和五、六度音程的复合音组成的音乐主题，踏着精确的步法跳起了“春天的轮舞”：

例 53：



第二部分：“祭献”，描述了一个少女被选出作为向春之神祭

奉的牺牲品。

引子部分是一个宁静柔和的乐段，音乐沉静而流畅，长笛的音色、小提琴的泛音以及临近结束时三个加了弱音器的圆号之声，创造出了一个夜晚的气氛。智者们凝视着神坛前的火堆，思考着如何挑选一名少女作为祭品，以祈求大地的肥沃多产。

太阳渐渐升起在东方的山顶上，少女们跳着“神秘的圆圈舞”，人们还不知道谁将被选作奉献者。前一部分的主题和长笛在不协和背景上奏出的旋律交替出现：

例 54：



接着下一段舞蹈《被选中者的赞美》又是一个狂暴、激越的乐段，具有斯特拉文斯基常用的刚健有力的节奏，以八分音符为一基本节奏单位，以它为基础进行了一系列的变化，有时一小节一变节奏。这段音乐最后发展成了近似疯狂般的舞蹈。

“当选少女的祭献舞”是芭蕾舞剧的高潮部分，在这部分完成了祭献。一位少女被选定作为奉献者，其他少女退下了，她开始了独舞。一开始音乐很慢，似乎在恍惚之中，然后逐渐加快，最后陷入了宗教性的狂热和谵妄之中，音乐已失去了旋律的意义，节奏成了音乐的主要因素，乐队发狂似的奏着切分音，气势越来越猛烈，直至当选少女摇晃着倒下，衰竭而死，她完成了她的奉献。人们在狂热中把少女放在神坛脚下，音乐也随之结束。

斯特拉文斯基对这部作品的创作，倾注了很多的心血。对每一音响效果也进行过精心的选择，并在乐谱上做了细致的符号说明。比如，他告诉定音鼓演奏者在演奏时何时把发硬音的毡棒换成木棒，敲锣者何时用三角棒在锣面上象画弧形那样地敲击，圆号演奏者何时要将喇叭口冲上以便取得一种特别雄壮的声音效

果。在全曲的结束部分，斯特拉文斯基要求大提琴演奏者把A弦调成G弦，用两根G弦的空弦奏出最后的和弦，虽然这一和弦效果很可能被四支圆号、四个定音鼓、大鼓和钹同时奏出的声音所淹没，但他还是这样运用并标了出来。

《春之祭》对它的第一批观众来说，确实是超出了人们的艺术想象力和接受能力，它那最现代化的音乐语言对当时的人们来说简直是一只狂暴、乖戾的猛兽。但是，如果用今天的眼光来评价这一作品，它只能是属于过去时代的东西了，因为它产生于70多年以前。

第二节 勋伯格

如果一位作曲家不是出自内心地作曲，那他就不能够写出好的音乐来。

——勋伯格

一代宗师勋伯格和斯特拉文斯基一样，曾否认自己是传统音乐的革命者，不认为自己是现代音乐的领袖，可人们都这样以为，而且他们的贡献也说明了这一点。

勋伯格（Arnold Schoenberg，1874—1951）出生于维也纳这个盛产音乐家的地方，即使作为演奏家或作曲家，他都算不上是一个神童，但从他八岁起就开始学习小提琴、大提琴，并尝试着进行作曲来看，也确实为他日后的成功奠定了基础。由于决定献身于音乐，勋伯格在十多岁的时候便离开了学校，有一个时期他在一家银行里找到了一个糊口的工作，业余时间还继续作曲。就在这时，勋伯格认识了作曲家亚历山大·冯·泽姆林斯基，并跟他学习了几个月的对位课。这就是他所受到的唯一正规的音乐训练。勋伯格在《我的发展》这本自传材料中谈到了他的成长道路：“在

我认识泽姆林斯基之前，我是一个‘勃拉姆斯主义’者。泽姆林斯基对勃拉姆斯和瓦格纳都很喜欢，影响我也成了他们两人的迷恋者，无怪乎那时我所写的东西总带一点他们的痕迹。”在这之外，李斯特、布鲁克纳、理查·施特劳斯和马勒都先后影响过勋伯格。

在泽姆林斯基的引导下，勋伯格进入了维也纳一个比较激进的音乐小圈子里面。当时，这个小圈子深受瓦格纳的两部歌剧《特利斯坦与伊索尔德》和《帕西法尔》的影响，一些先进的音乐思想和作曲技法在这里成了畅销货，大家都在以一种刻薄的目光注视着周围的一切。在这样的环境下，勋伯格在十九世纪的最后一年写出了弦乐六重奏《升华之夜》，这是他在室内乐领域内两部具有里程碑意义的作品中的第一部，创作时间仅用了三个星期，所用乐器是两把小提琴、两把中提琴和两把大提琴，全曲共分五段，每段都与理查德·德默尔诗集《女人与世界》中的“升华之夜”相配合，这部作品的创作就是从这首诗中获得的灵感。它描写了在树林中散步的一对男女，女的向男的承认她曾经对他不忠实，但听到男的向她保证仍然爱她以后，她的感激之情使黑夜充满了光明，感情得到了升华。这种人和自然相结合的写作手法，在浪漫主义时期并不少见，人们在那时所追求的就是这种浪漫情调，描写的也多具浪漫色彩，这对 25 岁的勋伯格来说也有一定吸引力，至少在选择这首诗时，他并没有无动于衷或者产生反感。从这一点，也可看出勋伯格艺术思想的成熟同样需要一个过程，在他的音乐中尤其是早期创作的作品中，不可能不显露出前人的痕迹，尽管他是现代音乐的一位领袖人物。

1900 年，在维也纳演出了几首勋伯格的歌曲，立刻引起了一场论战，人们对他那新颖的音乐语言显得极不适应，因而出于多种心理对他进行非议。同年，勋伯格着手写一部为人声及乐队而作的大型作品《古拉之歌》(Gurre-Lieder)，由于他要求合唱和乐

队应有庞大的气势，因此他所用的谱纸也比普通谱纸大一倍，而且全曲约需 6000 张这样的谱纸。最后，终因经济和时间的原因使这部巨著夭折。翌年，勋伯格和泽姆林斯基的妹妹结婚之后迁居柏林，在一家剧院里找到了工作，指挥小歌剧和歌曲演出。1903 年，勋伯格夫妇回到维也纳，以教师的身份进行音乐活动，很快就在他周围聚集了一批追随者，其中最有天分的是阿尔班·贝尔格和安东·威伯恩。在这些思想先进的青年音乐家的热心鼓励下，勋伯格为了获得人们对他的承认，为了宣传他的艺术观点，进行了许多社会音乐活动。

第一次世界大战中断了他的正常生活道路，尽管他的年龄已是四十有四，但还是被征去在维也纳卫戍部队里服兵役。1915—1923 年的七年时间内，他所进行的唯一音乐活动就是他《雅各梦中的梯子》的创作，遗憾的是这是一首永远没有完成的清唱剧。在其余绝大部分时间内，勋伯格为自己的艺术追求苦苦思索，在头脑中澄清自己的想法，逐渐形成了一套自己的作曲理论系统，从根本上动摇了传统音乐的统治地位。

勋伯格的追随者们对他的敬畏和虔诚程度是其他现代音乐大师所从未享有过的。当他研究出一套新理论时，追随者们就认为这是勋伯格为他们指出了一条必由之路，因而立刻步其后尘。每当勋伯格的新作品演奏时，追随者们便繁忙开了，一些人为新作品写解说词，广为宣传，另一些人则忙于新作品的演出活动，如同是迎接一个新世纪的到来。勋伯格离开欧洲以后，仍有许多人这样崇拜他。这种现象虽使人难以理解，但其原因倒也简单，主要是因为在勋伯格身上和思想中确有某种激发人们为之献身的精神和热情，他的热诚和献身精神，他不屈不挠的性格，他那新颖的艺术观点，都容易使人产生对他的崇拜。1924 和 1934 年，为庆祝勋伯格诞辰，出版了许多赞颂他的纪念册，成了研究勋伯格与追随者关系的重要文献，其中这样一段话比较有代表性："确实，

从勋伯格那里学到的不仅是各种音乐规则，一切坦诚的人在这里都可以被引向正确的道路。”

第一次世界大战以后，德国从战争的废墟上很快得到了恢复，艺术事业又充满了活力。1925年，勋伯格被指定接替弗鲁奇欧·布索尼在柏林艺术学院担任作曲教授的职位。可惜，这种本来已是延误已久的社会公认和经济上的基本保障，由于希特勒的上台又被迫结束了，而且社会环境逐渐恶化，使他不得不离开德国，来到巴黎。在巴黎停留期间，他重新信奉了犹太教，因为他曾有一段时间是天主教徒。

1933年10月31日勋伯格来到美国，在波士顿短期教学之后，又转到南加利福尼亚大学任教。不久，他到了洛杉矶，任加利福尼亚大学的作曲教授，并在这个地方一直生活到1951年去世。

作为一位现代音乐大师，勋伯格不乏成熟长者的气质和仁慈宽厚的性格，因而，赢得了周围人的尊敬。但他对自己的音乐作品很少被人演奏一事感到十分愤慨，因为他坚信自己对音乐艺术作出了贡献，而且这种贡献比起其他同时代音乐家来说，好像并不逊色。不管造成这种现象的原因是什么，勋伯格为此事感到恼怒，甚至有时会把这种恼怒转移到对待其他作曲家的态度上。这总归是可以理解的。

对于勋伯格和另一位现代音乐大师斯特拉文斯基之间是否存在着某种关系的问题，一直是人们所关心的。人们总想在这两位现代音乐巨人中间寻找到一个共同点，以证实现代音乐的共性。实际上，这两位现代音乐大师确有一点共同之处，那就是被迫离开了欧洲到美国定居，而且有一段时间还成为相隔不远的邻居，但彼此并没有交往。除这一点以外，我们很难使他们彼此接近。他们有不同的性格，也有关于音乐性质、音乐功能的截然对立的思想，此外，两人在当时也有不同的声望：斯特拉文斯基早已世界知名，而勋伯格的知名度只限于他的周围，这些都妨碍了这两位

现代音乐大师的接触和交往。

勋伯格是在维也纳过去的成就中发展起来的。他的起点是贝多芬后期的四重奏、勃拉姆斯极为精致的钢琴写作技法、布鲁克纳和马勒奇妙的管弦乐音响，当然，除了他们以外，还赫然耸立着瓦格纳的非维也纳乐派的形象。

纵观勋伯格近50年的音乐创作经历，会发现他的作品风格也显示了逐渐改变的趋势，并非像一些人认为的那样，勋伯格这颗巨星一出现就光彩夺目。因此，按照时期进行论述将有助于我们对勋伯格得出一个全面的结论。

第一时期：半音阶音乐时期

时间：1897—1908年

作品：共有10部，其中歌曲5首，弦乐四重奏两部（第一号、第二号），《升华之夜》，《佩列阿斯与梅丽桑德》（交响诗），《室内交响曲》。

这一时期的勋伯格还没有彻底摆脱前人的影响，作品中还不时出现一些被后人认为与某位音乐前辈相似的创作手法。另一方面，勋伯格的探索、创新精神在这一时期已有所显示。这就使他这一时期的音乐作品中具有两种因素：一是继承，如《升华之夜》中那属于瓦格纳式的旋律写作手法。二是创新，如《弦乐四重奏》中加进了一个女高音，以及一些复杂的和弦和短暂地出现了无调性。

第二时期：无调性音乐

时间：1908—1912年

作品：共有11部，其中比较著名的有：《月神附体的丑角》（1912）、《五首管弦乐曲》（1909）、《三首钢琴曲》（1909）等。

勋伯格这一时期的作品，已开始显示出他的个人风格。这对整个现代音乐的发展来说，都产生了一定的影响，因为在这些作品中勋伯格向前迈出了重要的一步，这一步使他跃过了大、小调体系的藩篱，投身到一个比较自由的创作天地，虽然这个天地对

勋伯格来说还不够宽阔，还没有充分的自由以利于发挥他的才智，但距离他的奋斗目标已经不远了。

《五首管弦乐曲》是这一时期重要的一部作品，体现了勋伯格在这一时期的各种创作特点，具有惊人的和极妙的创造性。虽然是一首大型乐队的作品，但更多的是使用各个乐器的单独音色而不是乐队总体的效果。

全曲由五首独立的段落组成，每一段落都有一个小标题，它们分别是：《预感》、《往日》、《湖边的早晨》、《突然的转折》和《期望》，其中第三段落尤其值得一提。在第三段落中，勋伯格运用了一种被他称之为“音色旋律”的创作手法，使音乐独具一格。所谓“音色旋律”，与绘画中的“点描主义”有关，因此后人也称它为“点描”派音乐。在绘画领域内，以法国画家瑟拉为首的一批画家喜欢这样一种做画方法，即：在画布上涂上很多颜色有变化的小圆点或小的尖状物，这些圆点或尖状物，从远处来看就会呈现出一个完整的形状和物体的轮廓。这一手法用在音乐上就成了没有完整性的、连续的音乐线条和织体。

勋伯格把管弦乐队的音色比做画家手中那带颜色变化的小圆点，乐曲的大部分仅是一件乐器或一组乐器代替另一件乐器或另一组乐器来演奏同样的音符。换句话说，就是同样的音符用不同的乐器反复演奏。在这里，和声、旋律和节奏都让位于音色，各种力度指示符号几乎占满了总谱，甚至每一个音符都有表示它的确切力度的符号，令人眼花缭乱，但若论音乐效果则不能不说是单一了一些，有人甚至说这是现有的最缺少变化的乐曲之一，也许这种评价有些失实。

第三时期：十二音列音乐

时间：1923—1934 年

作品：《钢琴组曲》(1923)、《管弦乐队变奏曲》(1928)、《第三弦乐四重奏》(1927)、《管乐五重奏》(1924)。

以上作品都是十二音列作曲技法的范例。也许大家注意到了勋伯格对钢琴这件乐器的偏爱，那首《管弦乐队变奏曲》是他唯一的一首管弦乐作品，而且在他的全部作品中，单纯的管弦乐作品寥寥无几，他总要在管弦乐器丰富的音响之中再加上一点别的音色，这也是他的又一创作个性。

勋伯格这一时期最重要的作品应算是《管弦乐变奏曲》。在这首作品中，十二音列作曲技法运用得如此富有创造性，以至使它成了这种作曲技法的教科书，成为人们了解十二音列作曲技法多种变化可能性的样本。同时，它也是一首有着极大表现力的作品，音色优美，情绪变化幅度大。不仅如此，由于它是为完整的管弦乐队所写的第一首十二音列作曲技法的作品，传统的八度和音和单纯追求响亮效果的作法是与这首乐曲的风格不相容的，所以，它给管弦乐的写作带来了新的动力，也使听众耳目一新。

在第一次世界大战之前，勋伯格已经经历了两个不同风格时期：早期作品中的半音音乐风格和以《五首管弦乐曲》为代表的无调性音乐风格。这种无调性音乐可以说是在悠久的音乐史中向前迈出了一次没有着落的步伐，如本文第四部分中所介绍的，它必须解决落脚点的问题，用我们的话说，叫做“有破有立”，如果只“破”不立，那么“破”的本身也就没有意义了。经过几乎是12年的尝试之后，勋伯格终于“立”起了十二音列作曲技法这一崭新的作曲理论。由此，我们也可以看出勋伯格自身也是有一个发展过程的，只有了解这一过程才能对勋伯格有一个比较全面的认识。

第四时期：成熟时期

时间：1935—1950年

作品：这一时期勋伯格创作了大量音乐作品，其中包括《一个华沙幸存者》（1947）、《小提琴协奏曲》（1936）、《忏悔》（1938）、《弦乐三重奏》（1946）、《摩西和阿隆》（歌剧，1930年开始创作，去世前未完成）。

这里所说的"成熟"，并不包含在此以前不成熟之意，而是说勋伯格在这一时期内，完善了他的作曲新理论，巩固了他的成功，宣传了他的观点，而且他的多数代表作品都创作于这个时期。在这个意义上讲，应当被称为"成熟"时期。有人将勋伯格的这一时期又一分为二，成为第四时期和第五时期，笔者认为这样不妥，因为勋伯格在美国度过的这最后一个时期，艺术观点并没有明显的变化痕迹，创作手法也没有巨大的改变，基本属于一个风格，所以，归为同一时期较妥。

勋伯格的音乐创作历程很像奏鸣曲式的发展原则，第一、二时期应算作呈示部，它展示了勋伯格音乐创作的个性和创新精神，为勋伯格以后的成功奠定了基础。第三时期应作为发展部或称展开部，它发展了以前所取得的成就，展开了以前有益的创新尝试，将人们带入了一个崭新的音乐领域。第四时期，也就是最后一个时期，它是再现部，是勋伯格一生中音乐创作的总结。在这里他将前面三个时期所走过的创作道路做了充分的回顾，一方面使十二音列作曲技法更为完善，另一方面，他也对自己的主张进行了一些更改，允许调性的因素和十二音列作曲技法同时并存，偶尔还出现了用调号写作的"老式音乐"，如：小乐队的《主题与变奏》这部作品就具有明确的调性。其他作品则把传统的调性手法和十二音列作曲技法结合在一起，产生了一种与以前的作品所具有的那种紧张气氛迥然不同的、有迟暮之感的情调。

勋伯格这一时期的十二音列作曲技法比他前一时期的更易于理解，经常含有调性的意味。这些作品中有辉煌的《钢琴协奏曲》和《一个华沙幸存者》，我们将欣赏后一部作品，因为它是勋伯格这一时期音乐创作的顶峰，是他流传最广的一部作品。同样，《钢琴协奏曲》也具有非凡的表现力，它的曲式结构与古典协奏曲的曲式原则是那样相似，以致人们很难想象它是一首完全建立在十二音列作曲技法之上的作品。另外，勋伯格在这部作品中还将

交浪漫派钢琴协奏曲的许多特点吸取过来，从而否定了那种认为勋伯格离开了音乐发展的主流，背弃了音乐艺术的传统，是一位独立于古典与浪漫乐派之外、怪僻的作曲家这样一种观点。

勋伯格的音乐风格是难以确切表达的，因为他的风格与我们所熟悉的传统大小调音乐风格有着极大的不同，如：协和与不协和、转调、和声等概念已失去了意义，或者至少是有了新的含义。我们不能用我们过去的、习惯的审美标准去衡量勋伯格的音乐作品，也不应将勋伯格同其他音乐大师做比较，因为那样会使我们很容易得出一个不正确的结论，从而妨碍了我们对勋伯格音乐作品的分析和欣赏。我们应该尽力去体会、研究勋伯格音乐观点和创作技法的重要意义所在，剖析存在于他音乐中的特殊风格，总结他的创作技法对音乐发展所产生的影响，从而对勋伯格其人其音乐有一个客观、正确的认识。

勋伯格的一生充满探索精神，正如他在《雅各的梯子》(1913)的谱子上所写的："要一往直前，不要问前面或后面有些什么。"这一警句对他来说非常适合，一直到去世，他始终没有放弃对新事物的偏爱。这便注定他成了一位历史上富有争议的人物，一位人们褒贬差别极大的作曲家。用历史的观点来说，每一位音乐家都属于一个时代，都是这个时代的产儿。这里，音乐家生活的时代和他音乐所属于的时代，一般来说是一致的，也就是说他的音乐就是他生活时代的反映。但是也有一些例外，音乐家所创作的音乐作品并不是他生活时代的反映，两者不一致，这就造成了一些争议。勋伯格便是一例。他的音乐超出了他的生活时代，是下一时代的反映，因而不被他同时代绝大多数人所接受，并遭到了许多人的责难。这是很正常的。我们不应以前人的褒贬之词来左右我们对某一音乐家的评价。另外，我们有必要把自己的眼光从眼前这一时代延伸到下一个时代，甚至更远，这样会有利于树立一个正确的音乐观点和对待新音乐的态度。

由于十二音列作曲技法在勋伯格的音乐中占有重要位置，因此，在分析勋伯格音乐风格时应以十二音列作曲技法为主。

在旋律方面，由于十二音列作曲技法规定音可以在任何一个八度内使用，就使他的旋律具有跳跃性的特点。他特别喜爱增、减音程以及七度、九度和各种复音程，这些音程不仅常见于他的器乐作品，而且也出现在他的声乐作品中，这样就使声乐和器乐在旋律方面的区别失去了意义，同时也极大地提高了声乐的演唱难度。

在勋伯格的音乐中，由于新的东西不断出现，使音乐呈现了一个连续变化的状态。在这里，乐曲的开始和结尾显得模糊不清，每一乐句又没有规则性，再加上他的乐谱上加有许多有关速度变化的说明，使得他的音乐富于表现力，这与他对待音乐所采取的主观和追求表情的态度相一致。

对于配器，勋伯格也表现出了自己的个性。他有自己所喜爱的乐器和乐器配合效果，如钢片琴、木琴、铜琴和长笛的吹奏，有时也使用曼陀铃，用它所发出的丁丁冬冬的声音来增添音乐的色彩。在使用大型乐队时，他也很少同时使用全部乐器。

除了音乐创作以外，勋伯格还有一些音乐理论著作，他的《和声学》(1911，茅于润译本《和声的结构功能》，1981 年由上海文艺出版社出版)一书是当代最重要的和声论著之一，另外还有论文集《风格与思想》(1949)和《作曲基本原理》(1948)。勋伯格还擅长绘画，1907—1910 年间他作了许多幅画，其中也有自画像。

欣赏：《一个华沙幸存者》

1947 年，勋伯格应库塞维茨基金会的约请，创作一部由朗诵、男声合唱和管弦乐队组成的康塔塔。歌词描述了第二次世界大战期间，一所纳粹集中营里残害犹太人的暴行。

勋伯格像许多犹太知识分子一样，很早就脱离了犹太教，皈依了天主教。但希特勒的上台，使他记起自己是一个犹太人。离开德国以后，他感到应该回归到犹太人的信仰上来，因此，他十

分关注犹太人的遭遇。当他得知纳粹曾经把全欧洲成百万的犹太人驱逐到集中营，然后用毒气毒死的事件时十分震惊，以极大的激奋之情开始了这部作品的创作。可以说，这部作品是勋伯格从最深刻的生活体验中产生的，是他最为精心创作的一部作品，也是他最具戏剧性的作品之一。人们熟悉勋伯格，一般都是从这部作品开始的。

歌词大意：一个解说者叙述情节，一群从集中营里出来的犹太人，在一队纳粹士兵的驱赶下排成队列作最后的行军。德国士兵殴打辱骂这些被驱赶的犹太人，枪杀那些落在后面的人。军士命令犹太人报数，以便知道有多少人被他们送进了毒气室。犹太人慢慢地、不规则地开始：one、two、three、four……军士又吼了起来，犹太人的报数声又开始了，起先很慢，然后变得越来越快。到最后听起来就像一群野马在奔跑。突然，在这中间，他们不约而同地唱起了《希马·耶斯罗尔》。这是古代的祈祷，是犹太教的中心教义。

讲述这个残酷故事的人，是从集中营里死里逃生的幸存者。音乐中出现了有明显区别的三种声音：一是讲述者本人，用英语朗颂的音调描述这一惨状的经过。二是用德语模仿德国军士的吼声，出现了两次。三是音乐的高潮部分，犹太人面对死亡开始高唱起来，勋伯格把这个时刻叫作“宏伟的时刻”。

这首乐曲所采用的十二音列原形是：

例 55：



音乐一开始是小号惊恐不安的声音，乐队也采用了一些异乎寻常的配器手法，如长号在高音区奏出了刺耳的颤音，弦乐用弓杆击弦或者用弓杆擦弦产生了可怕的效果：

例 56：



第一小号演奏的四个音是音列的前四个音，小提琴演奏的两个音是后两个音，组成了十二音列的前六个音。第二小号和低音提琴奏出了十二音列的后六个音。这个音列出现在合唱进入之前的所有音乐片断中。

随着讲述者所讲述故事情节的进展，乐队运用了力度、节奏、配器等手法的变化，很好地渲染了气氛，增加了戏剧性。如叙述者模仿军士的野蛮形象，复述他嚎叫出的命令时，勋伯格使用了打击乐器大鼓、军鼓、木琴和镲，造成了一片纷乱的音响来强调歌词。在犹太人报数时，音乐效果也同样令人惊奇，勋伯格使用了渐快、渐强的节奏，叙述者的朗诵声也使这一段的气氛越来越紧张，直至这首乐曲戏剧性的高潮处，响起了悲壮的男声合唱，勋伯格在这里第一次使用了全体乐队，在此之前，乐队一直是只有部分人参与演奏。

虽然十二音列的作曲技法在形式上显得十分复杂、多变，但是，对于勋伯格来说他所强调的应该是乐曲的表现力，他坚持认为一个作曲家的主要职责就是要感动听众，而不仅仅是谱写错综复杂的旋律。“我写的是我心里感受到的，最终写到纸上的东西首先在我全身的每一个细胞里流动。如果一个艺术作品能把曾在创作者身上引起的强烈感情传达给听众，使听众强烈地感受到这些感情，那他取得的效果是再好没有了。”这一主张，在《一个华沙

幸存者》中得到了充分体现，它把勋伯格的强烈感情忠实地传达给了听众。

在勋伯格的有生之年以至他死后的近 30 年里，人们对于他和他的音乐往往是讲得多而听得少，这就难免对他产生种种误解。然而，随着时间的流逝，勋伯格对音乐发展的影响和他对音乐史的贡献就越加显示出来。他相信自己的道路是必要的和正确的，相信人们迟早会理解他的创新。他那把注意力集中于作曲法基本问题上的学说，不仅对他同时代的音乐家产生了很大震动，对二十世纪整个西方音乐的发展也产生了决定性的影响。

第三节　巴托克

在斯特拉文斯基、勋伯格和巴托克这三位现代音乐大师当中，巴托克主要是以自己的独特风格赢得了世界范围的声誉。他的音乐语言是属于他一个人的，是建立在民间音乐的基础上，并成为现代音乐思想的反映。巴托克用他自己的音乐实践向人们指出了现代音乐的又一发展方向。

巴托克（Bartók，1881—1945）出生于托伦塔尔，父亲是一所农业学校的校长，母亲是一位教师，两人都具有很好的音乐素养，这给巴托克幼小的心灵上留下了许多美好的音乐梦想。他八岁那年，父亲去世，母亲就带他迁居到纳吉·索拉什，1892 年又到了贝斯戴尔兹，1893 年才定居在普雷斯布格。童年时代的这种频繁迁徙，在巴托克的记忆中留下了深刻印象，也对他日后所走的音乐道路产生了很大影响。

与很多音乐家一样，巴托克的音乐天赋很早就显示出来了。他的第一位音乐教师就是他的母亲，巴托克从母亲那里学到了许多作曲技法和钢琴技巧，他 10 岁时就曾以钢琴家和作曲家的身份初露头角，18 岁时进入布达佩斯的皇家音乐学院，开始了他的音

乐生涯。

对于巴托克来说，钢琴是最有吸引力的乐器了。因此，在音乐学院期间，他除了学习作曲以外，钢琴占去了他许多的时间，以至他以后不仅成为蜚声欧洲的钢琴演奏家，而且还以教授钢琴为主要职业，并且在他的音乐创作中钢琴也占有特殊位置。

五年的大学生活一结束，巴托克就开始了他那庄严而神圣的工作——搜集民间音乐素材。他从童年就培养起了对民族文化的关注，使他认识到被人们当做匈牙利音乐的乐曲，大多已是经李斯特和勃拉姆斯浪漫化了，或者已被一些浮浅的音乐家改换了面貌，而真正的民间音乐还保存在劳动人民当中，因此，他决心在这些真正的民间音乐还没有消失之前，一定要把它们收集起来。自此，他便同朋友佐尔坦·柯达伊开始了搜集匈牙利民歌的旅行。他们游历了多瑙河流域，以后又把调查研究扩展到土耳其和阿拉伯地域，这使他成了这一带民间音乐的权威，同时也拓宽了他的创作领域。然而，这一工作的意义还不止于此，由于他的贡献，使他成为开创民族音乐学先河者之一，使这一专门搜集、分析、研究和整理民间音乐的工作成为一门科学。

1907 年，巴托克成为布达佩斯音乐学院的钢琴教授。此后的 30 年里，除了搜集民间音乐和去外地演出，他一直住在布达佩斯。为了宣传新的音乐思想，他同柯达伊一起建立了一个音乐学会，但却受到了公众的漠视。人们不愿放弃音乐传统，对巴托克的创新也不抱多大兴趣。对此，巴托克十分苦恼，曾一度放弃了工作，直到二十年代后期。

第二次世界大战之前，巴托克以钢琴家的身份活跃于欧洲的音乐舞台上。也就在这个时期，斯特拉文斯基和勋伯格的音乐风格广为流传，不仅削弱了德彪西和其他音乐家的影响，也迫使巴托克走出一条自己的创作道路来，以自己的音乐个性挤身于这两位音乐大师之列。

第二次世界大战之后，由于反对纳粹，巴托克也被迫离开故土来到美国，定居纽约。在他一生的最后5年里，巴托克基本上是在痛苦中度过的。生活贫困，健康状况一直不稳定，都给他带来了许多折磨。如果不是由于疾病，凭着他的才智和工作精神，他大概能够经受住岁月的考验并重振他的事业。然而，由于敏感和退隐的生活，使他在新环境下感到孤独、苦闷。尤其是身患白血病以后，精神和健康状况更是日趋恶化，尽管得到了美国作曲家、作家和出版家协会(ASCAP)的医疗补助金，他还是过早的去世了。临终前他对医生说道："令人烦恼的是我不得不带着这么多没有写完的音乐离去。"

出人意料的是，巴托克的去世却换来了他的巨大成功。在他去世后，他终于被人们追认为是二十世纪的一位音乐大师，对他音乐的兴趣也立刻高涨起来，并很快就形成了一股浪潮，好像是由于以前忽视了他的音乐作品而被一种内心有愧的感觉驱使着一样。指挥家、演奏家、唱片公司、广播电台，甚至出版商都争先恐后地向已故的巴托克表示敬意。像这样的故事似乎只应该发生在过去，在莫扎特、巴赫、舒伯特和穆索尔斯基的年代，但它却发生在了我们这个时代，这就使我们感到可惜和可悲。

巴托克的音乐创作活动，一般认为是起于1903年，止于1945年。这40余年的创作历程可分为两个阶段：

第一阶段：1903—1923年，标志着巴托克对民间音乐的吸收消化和个人风格的形成。对于创作，巴托克不模仿任何一种当时已被接受的音乐倾向，而是采取了广泛借鉴的态度，对它们进行综合平衡。这一阶段的作品，有一部分是他学生时期的习作，它们表现出了这位年轻音乐家的理想和形成个人风格时期所受到的种种影响。巴托克的音乐以奏鸣曲形式为基础，将戏剧性和抒情性有机地结合在一起，使他的音乐已初具特点。这一阶段的作品有：《科苏特》(1903)，这是一首表现爱国主义思想的音诗，音乐

上有受李斯特和理查·施特劳斯的影响之嫌；两首管弦乐组曲(1905，1907)；舞剧《木偶王子》(1916)；歌剧《蓝胡子公爵的城堡》(1911)；钢琴作品《两首罗马尼亚舞曲》(1910)和《粗野的快板》(1911)，等等。被后人视为巴托克不朽之作的六部《弦乐四重奏》，前两部就创作于这一阶段，其中第二部《弦乐四重奏》已成为人们所熟知的一部室内乐作品。

第二阶段，1924—1945年，这是巴托克在创作风格上最丰富多彩，也是最重要的时期，有许多创作在这一时期的作品成了二十世纪音乐中无可争辩的杰作，其中包括：六部《弦乐四重奏》的后面四部：《为弦乐器、打击乐器和钢片琴所写的音乐》(1935)、《小宇宙》；《第二钢琴协奏曲》(1931)；《两架钢琴和打击乐器的奏鸣曲》(1937)；《小提琴协奏曲》(1938)；《乐队协奏曲》(1943)，等等。巴托克的弦乐四重奏在数量上比贝多芬少，比海顿更少。但他用这种体裁所写的六部杰作在二十世纪音乐的发展史中所处的地位和贝多芬的弦乐四重奏在十九世纪的地位、海顿的弦乐四重奏在十八世纪的地位同等重要。同海顿和贝多芬一样，巴托克弦乐四重奏的创作也跨越了他大部分的作曲生涯，其中也蕴含着他最富于经验的创作思想。巴托克的钢琴协奏曲也同样具有其独道之处，《第一钢琴协奏曲》(1926)是一首大胆的、喧闹的作品，既不动听悦耳，又有使演奏者感到望而生怯的演奏技巧，这就是决定它长期默默无闻的原因之一。《第二钢琴协奏曲》与前一首相比，虽然刚劲有力不亚于前者，却明显表现出作曲者已开始注重音调之美了。尤其是慢乐章中的几段迷人的“夜晚音乐”，向听众展示了巴托克对于昆虫禽鸟的模仿手法，令人耳目一新。在《乐队协奏曲》和《第二小提琴协奏曲》中，巴托克那纯净的音乐性格倾泻无疑，他的风格越来越抒情，并具有一种辛酸、愁绪的感觉，和那种活泼有力的音乐风格一样，成为巴托克的又一创作特征。《为弦乐器、打击乐器和钢片琴所写的音乐》是一首富有美

感和深切动人的乐曲，不论从音响效果或者是这种体裁的发展来说，都是成功的。它那精妙的结构完全实现了巴托克的优美音色，成为一部研究巴托克音乐特征的典型作品。

巴托克的钢琴作品应该引起我们的重视。在他一生中作为钢琴演奏家、教师、作曲家的各个时期，他都与钢琴有着密切的联系。从他音乐生涯的开始到结束，都没有冷淡过钢琴这件他所喜爱的乐器，并为它创作了大量作品。1897—1926年，巴托克创作并出版了各种钢琴作品约有30余首，这些作品从罗马尼亚民间舞曲和匈牙利民间舞曲的简单编配，到复杂的奏鸣曲，形式多种多样、丰富多彩。1926年以后，巴托克在钢琴创作上的主要成就要算是《小宇宙》了。这是一套包括157首钢琴小曲的钢琴曲集，分为六卷出版。这些钢琴小曲根据演奏上的难度可分为几个部分，从为初学者所写的程度简单的乐曲，到为演奏家而写的难度极高的乐曲，包括了各个阶段，从这一钢琴曲集中，我们可以对巴托克的音乐世界有一个比较透彻的了解，它不仅是巴托克钢琴音乐的一本百科全书，而且像是这位作曲家的创作手稿，其中很多小曲是大型作品的原形，是巴托克创作大型作品的基础。

巴托克的另一贡献是改变了人们对于钢琴这件乐器的认识。以往，人们把钢琴只当作旋律性乐器，为它所写的音乐也大多徐缓、优雅。巴托克意识到了它作为打击乐器的本质，并将这一观点体现在他的创作中，以向人们宣传他的思想。在这方面，他进行了两种努力，第一，创作一些将钢琴与打击乐器结合在一起的音乐作品，这类体裁可以《两架钢琴与打击乐器的奏鸣曲》这部作品为典范，人们可以从这部作品中了解到巴托克是如何将钢琴和打击乐器结合为一体的。第二，改变传统的钢琴音乐写法，把节奏作为钢琴音乐的主要表现内容，而旋律则退居其后，成了次要的因素。这一改变的重要意义是几年之后才逐渐被人们认识和接受的。

像斯特拉文斯基和勋伯格一样，巴托克也不愿承认自己对现代音乐的发展起到了重要作用。他认为，尽管他的音乐语言是崭新的，但却是扎根于古典的音乐传统中，追求古典形式的逻辑和美。他的艺术成就是建立在古典主义、浪漫主义和民间音乐的基础上的。

巴托克的音乐，尤其是第一阶段的作品明显地受到中欧民间音乐各种因素的影响，最突出的就是各种古老的民间调式。为此，巴托克曾花费了大量心血才使这些濒临消失的东西重新焕发出生机，并实现了他那脱离“大、小调专横统治”的愿望。非对称的节奏形式是同古老调式一起被巴托克吸收到自己的音乐创作之中的。他那猛烈而有刺激性的节奏是他艺术成就的一部分，像斯特拉文斯基一样，他也几乎一小节一换节拍，并常用切分音和避免出现对称的乐句形式。他给欧洲的节奏注入了朴实的生命力、活跃的力量和紧张度，他在使欧洲节奏获得新生方面发挥了很大作用。

在第一阶段的创作中，和声手法的运用占有重要地位。一些刺耳的不谐和和弦常常给人以狂暴和烦燥之感，缺乏通常意义上的优美，有一段时间里，他同斯特拉文斯基一起被指责写出了“音乐史上最丑恶的音乐”。第二阶段的创作中，巴托克开始采用对位法的技巧，他写的对位旋律具有非常不协和的性质，各个声部之间的冲突是不可调和的，并以抽象性、结构的紧密和风格的纯净而成为现代对位音乐的杰出范例。

谈到音色这一点，可以说同巴托克其他艺术风格一样独具一格。他从理查·施特劳斯和德彪西的音乐里，找到了完全属于他自己的调色板，他的音色效果从辉煌的混和色彩到各旋律线条分明的纯净色彩；从强烈而又光耀夺目到闪烁不定的朦朦胧胧，变化多端，形象生动。巴托克是那样重视音色，以致他有时写出了几乎只是一片鸟啼虫鸣的音乐来。另外，巴托克也是一位善于发现乐器间的特殊组合以及各种乐器的潜在表现能力的大师。他努

力赋于每种乐器以明显的符合它性能的体裁，以最大限度的发挥每件乐器的表现能力。

也许会有人责怪巴托克的音乐太缺少感情，甚至有人会说巴托克是如何冷漠、严酷。但无论怎样讲，是，或者不是，这只是凭欣赏者自己去分析和判断。另一方面，在欣赏巴托克的音乐时，要想感受到作曲家本人的感情流露是比较困难的，因为他从来没有把个人的感情变化写进音乐中，也没有打算这样。他的音乐是用一种尽可能清晰、透彻、灵活、多变的手法来传递音乐信息，只要听众具备充分的接受能力和理解能力，他的音乐就能唤醒人们心灵深处的感情。

巴托克之后，有许多音乐家仿效他微妙的音色严密的结构，以及他的教学方式和对民间音乐的研究方法，但是他音乐中表现出的完美的人情味，一直是人们所难以超过的。

欣赏：《为弦乐器、打击乐器和钢片琴所写的音乐》

巴托克一向喜爱用特殊的乐器组合来谱写音乐，这一点我们在前面已有所了解。在这部作品的创作中，巴托克设计用两个弦乐组来配合打击乐和钢片琴，并且确定了演奏者在舞台上的位置，如图所示：

倍大提琴			倍大提琴
大提琴	定音鼓	低音鼓	大提琴
中提琴	军鼓	镲	中提琴
第二小提琴	钢片琴	木琴	第二小提琴
第一小提琴	钢琴	竖琴	第一小提琴
第一弦乐组			第二弦乐组

舞台正前方

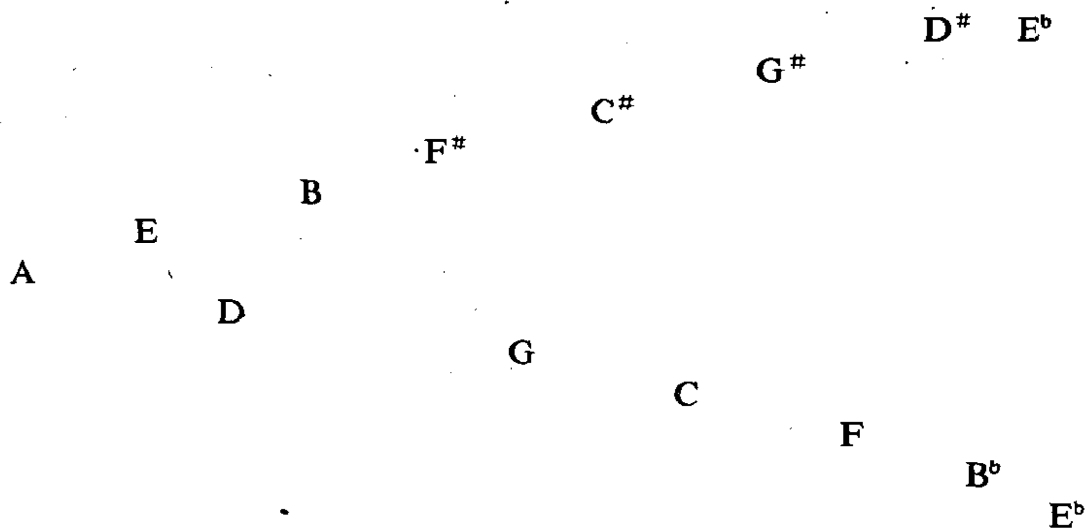
巴托克使用两个弦乐队，大概是为了增加弦乐的音量，以求与打击乐取得平衡。但这种舞台位置排列却使人难解其意。

第一乐章：开始是一首赋格曲，主题是带有变化音的半音级进，音域狭窄，只在从A到E之间的五度音域内运动，并包括了这五度之内的所有半音：

例57：



接下去就是如何发展这一主题了，巴托克在这里设计了这样一幅音乐发展蓝图，首先，在力度方面，他以pp为基础，随音乐进行而渐强直至到全曲的高潮，成为ff。然后又逐渐回到pp。这样的力度变化使人感觉自然而又统一。其次就是音乐的调性变化，这个主题的每一次进入都是严格的按照事先编好的顺序，从中心音A开始移高五度或移低五度向两个方面展开，如图所示：



开始主题移高五度为E（A上方五度），然后移低五度为D（A下方五度），再到B（E上方五度），再到G（D下方五度），再到升F（B上方五度），依次向前发展，随着稳定的加强力度直到

高潮点降 E。然后，主题反向进行回到原来的位置 A 上。虽然这样很像是在做一场调性游戏，但由于整个乐章是由一个基本主题编织而成，再加上前后的力度变化统一，使它也获得了表现上和织体上的一致。

音乐主题发展的时候，有很多是自由模仿，因为它是被作为一个旋律型来处理，而不是作为不变的音程系列。音乐的色彩自始至终都很精妙，尤其是结尾部分，主题与其倒影结合在一起时加进了一些丁丁当当的钢片琴声，效果不能不说有些独特。

第二乐章：巴托克有很多作品都是以民间音乐为基础创作而成的，这一乐章就表现出巴托克吸收了一些民间调式和民间音乐中的强有力的节奏。这一乐章是以奏鸣曲式构成的，却分成了几个段落，每一段落都有明显的开始和结束，互相之间保持独立。乐章的主要主题同前一乐章的主题相似，都是音域较窄而且有许多变化音，所不同的就是旋律进行时出现了一些三度音程：

例 58：



第三乐章就如同巴托克的一幅夜景画，一支催眠曲，甜静，惬意，显示出巴托克表现迷人景色的才能。这一乐章的结构又是一个弯弓形状：A→B→C→D→C→B→A，音乐进行到 D 时再顺原路返回，这又使人觉得有些结构游戏的味道。整个乐章有明显的五个部分，开始与结束部分都是在木琴高音键上轻轻敲出的节奏声中完成的。

第四乐章：音乐表现的极为率直，人们从中好像听到了一连串喧闹的民间舞曲，那无拘无束的气氛和精巧的对位手法结合在了一起，显示出巴托克做到这一点是那样的熟练和轻而易举。

这部作品在许多方面体现了巴托克的音乐理想，它是二十世

纪室内乐创作的里程碑，是巴托克运用他那高深复杂的作曲技巧来表现民族音乐文化的范例。

第四节　其他作曲家及作品

斯特拉文斯基、勋伯格和巴托克这三位现代音乐的巨人，以他们各自的风格及其贡献占据着二十世纪前半叶西方音乐领域的统治地位。在他们那具有历史意义的创新精神感召下，许多音乐家勇跃地加入到这个现代音乐的行列中，推动着西方音乐进入了一个新的历史时期

英　国

自从埃尔加结束了英国历时二百年屈从于德国和意大利音乐的依附地位之后，唤起了一批音乐家的创作热情。在他们当中，有许多人对欧洲大陆的音乐新潮流非常熟悉，了解发生了什么，也了解如何发生的，对于他们来说，赶上欧洲大陆音乐发展的步伐，并不是一件非常困难的事情。但是，在本地、本民族的音乐活动中，有两个原因使得他们的音乐又贴上了英国的“标签”，一个原因就是1898年英国民歌协会的建立，将那些过去一直未受到应有的重视，也没有引起作曲家们注意的民间音乐逐步展示在人们面前，年轻的作曲家们为他们的发现而惊讶，并努力将这种民间音乐的因素融汇到自己的作品中，以适应存在于民族本性中的欣赏习惯。另一个原因是十六世纪的一部分复调音乐作品作为被遗忘的民族文化遗产而得到出版，使年轻的音乐家们接触到了与他们教科书上的规则相差甚远的灵巧节奏与和声手法的运用，犹如一个崭新的音乐天地出现在他们面前，影响了他们的创作实践。因此，二十世纪二十年代以后，英国的音乐家们具有一种与他们海峡彼岸同行们的不同点——民族音乐的传统。

在这些活跃于本世纪上半叶众多的英国音乐家当中，以沃恩·威廉斯和爱德华·本杰明·布里顿最具有代表性。

威廉斯（Vaughan Williams，1872—1958）出生于格洛斯特郡的当安普尼，他的父样是一位牧师，曾为年幼的威廉斯学习音乐提供了许多方便条件。在伦敦卡特毫斯公立学校和剑桥大学就读期间，他获得过音乐博士的学位。1918 年曾在皇家音乐学院任作曲教师，1920 年以后的 6 年时间里，他指挥了英国的巴赫合唱团，开始了他音乐社会活动的生涯。

威廉斯的一生不曾有什么惊人的经历，虽然他幼年时学过钢琴、小提琴，但他从不想成为专业演奏家。本世纪初，他加入了 1898 年创建的民歌协会（Folk－Song Society），积极搜集和研究民间音乐，在搜集和研究过程中，他发现民间音乐的许多特色与自己的音乐追求存有着天然的亲缘关系，这就更加增强了他开创属于自己民族的音乐道路的决心。在不放弃任何积累起来的精湛的现代作曲技法前题下，威廉斯勇敢地采纳了那些似乎肯定适合他气质的民间音乐表现技法，为他的创作增光添色。另外，前边提到的英国都铎王朝时代宗教音乐和世俗音乐对他也产生了很大影响。多种因素加在一起，使威廉斯成熟时期的创作完全别具一格，如在《g 小调无伴奏弥撒曲》中，他自由地采用了中世纪调性和对位的方法，不受表情处理规则的阻碍，超越了古代宗教音乐的范畴。再如《原野之花》，这部作品是威廉斯采用多调性手法的一个例子，他的这种多调性常常是由独立的旋律线结成块状和声的和弦序列上下结合而成的，这样两组独立的和弦序列，在结合时就会产生强烈的不协和音，造成一种短暂的刺耳效果。

威廉斯的音乐，在表情幅度上的变化相当可观。从粗野的狂暴，到委婉的柔情；从奔放的豪爽，到近乎神秘的静谧。有时，几种表情可以同在一部作品中找到，它们相互联系又相互对比，这种对比并不是对立的矛盾表现，而是同一性格、同一表现内容的

几个相互关联的侧面，威廉斯常以这样的音乐来表现他那丰富的思想内涵。威廉斯对待音乐创作也表现出非常谦虚谨慎，对同事和朋友们的建议总是认真接受，并经常根据他们的批评来改写自己的作品。他曾在他的自传中，特别举出曾多年对他起过辅导作用的朋友和同行古斯塔夫·霍尔斯特，并对他的帮助表示了特别的敬意。这种热忱、真挚的谢意也显示出了威廉斯的坦诚胸怀。他在发表对音乐的见解时，无论是自己的作品还是别人的作品，他总是直言不讳。当然，在他自己的作品中，也证明他那坚定如一的真诚精神。有人认为威廉斯的真诚程度，已超出了人们可以接受的限度，成了一种性格的怪癖。我们以为，无论怎样评价威廉斯的性格，都不会影响人们对他音乐作品的喜爱。

威廉斯一生创作了数量可观的音乐作品，几乎涉足了音乐体裁领域的所有分支。他的乐队作品有：九部交响曲，其中第一部《伦敦》交响曲（1914，1920年修订），音乐活泼而又有沉思的情调。第二部《田园》（1922）交响曲是一部显得朦胧模糊又有些神秘的作品，以至于只有在音乐布局和乐队比例非常协调的情况下演出时才能体味到它的价值。即使如此，它所具有的那种迥然不同的气质，仍使人对它产生很大兴趣。在《第四交响曲》（1935）中，威廉斯以两个格言式的主题为基础写成了整部交响曲，表现了他在结构上与印象派音乐的联系。1953年创作的《南极交响曲》是他根据自己所写的电影《南极的苏格兰人》（scott of the Antarctic）的配音音乐改编而成。他的最后两部交响曲：《第八交响曲》（1956）和《第九交响曲》（1958）虽然都是他80高龄以后的思想体现，可仍不失于富有个性。除此之外的乐队作品还有：《诺福克狂想曲》（1907）、《钢琴协奏曲》（1933）、《双簧管协奏曲》（1948），中提琴、乐队与人声的《原野之花》（1925）等等。

歌剧作品包括《牲口贩子》（1914）、《约翰爵士的爱情》（1929）、《毒吻》（1928）、《天路历程》（1951）。其他舞台作品有：

芭蕾舞剧《老王科尔》(1923) 和《约伯》(1930) 等等。

合唱作品在威廉斯的创作中占有不容忽视的地位。他早年进入皇家音乐学院学习时，就聆听过他的导师休伯特·帕里爵士这样的教诲："要多写合唱音乐，只有合唱音乐才与英国人和民主主义者相称"，这一观点对威廉斯的影响体现于他后来的创作实践中。他一生写出大量合唱作品，其中有许多都具有广泛的群众性，而且成为他最出色作品中的一部分，如《神圣的公民》(1926)、《祝福》(1930)、《庄严》(1932)、《五个都铎王朝人物的画像》(1936) 和《赐给高贵的和平》(1936) 等等。

威廉斯的其他作品还包括：室内乐《钢琴五重奏》、《弦乐五重奏幻想曲》，歌曲《生命之屋》、《旅行歌》和《在温洛克边界》等等。在理论方面，威廉斯也做出了自己的贡献，如《民族音乐论》(1934，沈敦行汉文译本 1957 年由上海音乐出版社出版)，《对贝多芬合唱交响曲的几点想法》(1953) 等等。

除了音乐创作和教学以外，威廉斯还积极参予社会音乐活动，诸如音乐比赛节、民间舞蹈赛。对于这类活动，他表现出了极大的热情和卓越的组织能力。同时，他还编辑了一本《英国赞美诗集》。1934 年和 1937 年他分别获得了英国和德国的荣誉勋章，肯定了他对音乐事业和社会音乐活动所做出的贡献。

1958 年 8 月 26 日，他死于伦敦。

布里顿 (Edward Benjamin Britten，1913—1976) 是威廉斯之后成熟起来的一代年轻音乐家中音乐才能最为显著，作品得到广泛流传的一位。

布里顿生于英国洛斯托夫特的一所面朝北海的房屋里，其父是牙科医生，非常喜爱音乐，其母是洛斯托夫特合唱协会的秘书。人们经常把布里顿比作"英国的莫扎特"。这有两个理由，第一，像莫扎特一样，布里顿也是很小便开始了作曲生涯，最初从母学习钢琴，之后，进入皇家音乐学院从约翰·爱尔兰学作曲。第二，

布里顿也具有非凡的音乐天赋，他作曲时也极为敏捷，先在脑子里完成音乐的构思，然后，可以在任何地方和任何环境下把乐思转变成乐谱。在布里顿师从过的教师当中，弗朗克·布里奇和阿瑟·本杰明对他的影响最大。前者是一位人道主义者，在教授布里顿作曲技法的同时，也给他灌输了一些先进的思想。后者是当时一位比较著名的钢琴教育家，布里顿在他这里密切了自己与钢琴的关系。

布里顿第一次发表的作品是他离开音乐学院之前，为室内乐队所写的一首交响曲。以后又写了一些歌曲和电影、戏剧的配乐。然而这些对于布里顿来说，只是他的习作，作为一位作曲家，是1945年伦敦上演他的歌剧《彼得·格赖姆斯》，才完全树立起了他的这种声誉，从此，许多可以表明他艺术水平的作品便相继问世了。他写乐队作品，也写歌剧。既写世俗的合唱，也写宗教题材的合唱曲。写儿童乐曲，也写抽象、深奥的乐曲。他的创作具有一种兼收并蓄的特色，他能够概括并自由地驾驭他那一时代流行的音乐技巧，如同莫扎持熟练地运用了他那一时代的音乐语言一样，而且似乎还可以无限量地多产。布里顿进行创造不需要千方百计，苦思冥想；他创作时可以按部就班，精雕细琢；也可以凭一时冲动，一挥而就，这两种创作方法好象都不会影响他的成功。对于布里顿来说，音乐才智和勤奋精神两者兼备，这就促使了他的成功，可也常使他显得有些过分自信，他有时会作出一些缺乏灵感和缺少理性的东西，就像其他音乐大师也会有平庸之作一样。

虽然布里顿是以作曲家的姿态登上世界音乐舞台的，在其他方面他也同样取得了令人注目的成就。首先，他的母亲和他的老师阿瑟·本杰明使他成为一名具有较高演奏水平的钢琴家。他弹奏钢琴的能力证明他完全可以同乐队合作演奏协奏曲，他的伴奏水平也具有同样的水准，他常与知名的演奏家和演唱家合作，为

他们的演出成功，立下汗马功劳。另外，作为指挥家，他也显示出非凡的实力，尤其是在指挥他自己的歌剧时，更能表现出他在这方面的才能。

同威廉斯一样，布里顿一生也留下了数量可观的音乐作品，其中有代表性的包括乐队作品《弗兰克·布里奇主题变奏曲》(1936)，这是一首为弦乐队写的作品，1937年在萨尔茨堡首次公演。此外还有《钢琴协奏曲》、《小提琴协奏曲》、《安魂交响曲》、《大提琴交响曲》和序曲《兴建大厦》。最著名的是《青年管弦乐队指南》或称《普塞尔主题变奏及赋格曲》(1946)。我们在下面欣赏它时再详细介绍。

乐队作品可以显示出作曲者的创造力，但不能传达声乐所特有的感情，也不能表现出作曲者将语言与音乐相结合的能力。在布里顿看来，语言不仅能激发他的想象力，而且还能够促使他运用自己的音乐才能，把难以理解的词句吸收到音乐中来。有一段时间，布里顿总爱选择一些深奥的字眼，构成一条条幻想的溪流，和音乐的色彩互相辉映。当然，这样不免会使人分散对音乐作品的注意力，影响了人们对它的理解，但布里顿有他自己的信念，他认为：任何语言，从最高深的诗篇到最通俗的对话，都可以与音乐密切结合起来。由于在伴奏中运用了富有灵感的装饰音和其他一些创作手法，布里顿基本上实现了自己的信念，这无疑也是他风格的一个特征。布里顿的大多数声乐作品都是为特定的表演家而写的，其中一部分是为英国男高音彼得·皮尔斯的嗓音和音乐个性而设计的。另外还有两位歌唱家，一是苏联女高音歌唱家加利娜·维什涅夫斯卡娅，一是德国的迪特里希·菲舍尔—迪斯考。他们都对布里顿声乐风格的形成起了决定的作用。

布里顿的声乐作品包括：歌剧《保罗·班扬》(1941)、《彼得·格赖姆斯》(1945)、《比利·巴德》(1951)、《旋螺丝》(1954)、《仲夏夜之梦》(1960)。《让我们来演一部歌剧》(1974)

是布里顿采用室内歌剧形式写的，参加演出的人数较少，伴奏乐器也比较简单，剧中的歌曲显示了布里顿处理声乐旋律的天赋，为他赢得了不少听众。《柳克里西亚受辱记》（1946）是英国歌剧团第一次公演的歌剧。根据布里顿的设想，演唱者和演奏者各需12个人。这就限定了这部作品的规模。第二年，一个同等规模的喜歌剧《阿尔贝·埃林》诞生了。这对布里顿来说是一种试验，是证明他的设想是否可行的一种手段。结果，这样的安排确实实用并且方便，可缺少能够使歌声可以跟着荡漾的管弦乐的声音主体，效果难免有些干枯、脆弱，不能令人满意。

合唱作品也是布里顿的一个重要声乐体裁，其中包括：《一个婴儿诞生了》、《英雄叙事诗》、《羔羊颂》、《圣尼古拉》、《学院康塔塔》、《战争安魂曲》、《怜悯康塔塔》和《春天交响曲》。《春天交响曲》（1946年创作，1949年7月在阿姆斯特丹首次公演）这部作品，名为交响曲，实为合唱曲，它表现了布里顿相信那些使人快慰的福音定会给人带来美好。《战争安魂曲》是布里顿最有代表性的合唱作品，是为庆祝重建在二次大战期间被德国飞机炸毁的科汶特里大教堂而创作的，并在那里首演。这是一部大型的合唱作品。歌词是根据威尔弗雷德·欧文的反战诗和拉丁语安魂曲，二者巧妙地穿插而成。音乐具有巨大而持久的感染力，不仅在首演之时轻而易举地获得了成功，而且成为现代安魂曲写作的一个榜样。它那精湛的作曲技法，音乐中表现出的淳朴旨趣，它的人情味和哀婉的情愫，至今仍使人们为之赞叹不已。

此外，布里顿还创作了一些室内乐作品，如三首《弦乐四重奏》、两首《大提琴独奏组曲》和《幻想四重奏》。声乐套曲和歌曲有《我们的狩猎祖先》，《在这小岛上》，《灯彩》，男高音、圆号及弦乐《小夜曲》，《冬天的话》等等。

布里顿是集作曲家、指挥家、钢琴家和“奥尔德堡歌剧节”负责人于一身的人物。在战后30年中，他一直居于英国音乐界的领

导地位，虽然他的音乐风格也像所有独特的表现形式一样容易被人简单地模仿，但他对后来的作曲家也产生了富有成效的影响，使人们通过他的音乐而记住了“布里顿”这个名字。

欣赏：《青年管弦乐队指南》（普塞尔主题变奏与赋格）

1946年，布里顿应邀写一部电影配乐，电影的名字为《管弦乐队的乐器》，是一部音乐教育影片。布里顿为此倾注了全力。他选用了普塞尔这位他心爱的作曲家的戏剧音乐《摩尔人的复仇》中的一个主题来作为他创作的基础。乐谱在1947年发表时附有埃里克·克罗泽撰写的解说词，演出时常由指挥在演奏过程中穿插解说词。这首作品不仅是普及音乐尤其是管弦乐器知识的理想教材，也是著名的音乐会演奏曲目。下面是埃里克·克里泽的解说词：

作曲家创作这部作品是专门为了向你介绍管弦乐队中的乐器的。它们有四组演奏者：弦乐、木管、铜管和打击乐器。每一组乐器就像一个家族，用大致相同的方法奏出相似的声音。弦乐器用弓拉或用手指拨弦演奏；木管乐器用气吹奏，铜管乐器也是用气吹奏；打击乐器是敲击演奏。

全曲共分为四个部分：

（一）首先听到的是英国作曲家亨利·普赛尔所作的主题。由整个乐队以及四组乐器中的每一组乐器分别演奏：

例59：



音乐庄严、雄伟，表现出了管弦乐队所具有的气势。主题奏完以后，按木管乐器组、铜管乐器组、弦乐器组、打击乐器组和乐队全体的顺序先后重复奏出这一主题，并对每一组乐器做了简

单介绍：

> 木管乐器属于高级哨子一类，是六孔小锡笛的变种，主要用木料制成（长笛、短笛以后改为金属制造）。

这组乐器主要包括：长笛、短笛、双簧管、单簧管、大管。

> 最早的铜管乐器是小号和狩猎圆号。现在用的铜管乐器是它们的后代。

这组乐器主要包括：圆号、小号、长号、大号。

> 由大大小小的弦乐器组成的弦乐家族，不是用弓拉奏，就是用手指拨奏。它们的表兄弟竖琴总是用手指弹拨。

这组乐器主要包括：小提琴、中提琴、大提琴、倍大提琴（低音提琴）和竖琴。

> 打击乐器包括：鼓、锣、铃鼓以及你想用的其他打击乐器。当听完打击乐器演奏之后，再次由整个管弦乐队奏出前面的主题。

这组乐器的种类繁多，可分为有固定音高的打击乐器和没有固定音高的打击乐器两大类，前者包括：定音鼓、钟琴、木琴、排钟；后者包括：三角铁、铃鼓、小鼓、钹、大鼓、锣、响板等等。这个作品中所用的打击乐器有：定音鼓、大鼓、钹、铃鼓、三角铁、小军鼓、木鱼、木琴、响板和铜锣。

在解说词宣布“现在请听听各种乐器自己的变奏”之后，乐曲便进入了第二部分。第一部分可以说是普赛尔主题的“呈示部”，第二部分是它的“展开部”，各种乐器依次对普赛尔的主题进行变奏，共有 13 种变奏，每种变奏都如同一首小曲，它们的音乐性格各异，各自有着生动的音乐形象。

变奏一：由长笛和短笛演奏。解说词：

> 木管乐器组中声音甜美而清晰的长笛和他那尖声尖气的小弟弟短笛。

两支长笛在竖琴和小提琴的伴奏下，奏出用小二度组成的装饰性音型，犹如翠竹绿树之中迎接晨光的鸟鸣。接着响起了短笛那又尖又高的声音：

例 60：



变奏二：由双簧管演奏，解说词：

双簧管有一种委婉而哀怨的性质，但如果需要它也能表现出足够的朝气和活力。

在弦乐和定音鼓的衬托下，两支双簧管交相辉映，和谐流畅的旋律使这一变奏更为恬静、温馨：

例 61：



变奏三：由单簧管演奏，解说词：

单簧管具有优美、圆润而透明的音色。

这一变奏是两支单簧管吹奏的舞曲，音乐明快、轻盈，再现了舞池中对对舞蹈者的灵巧舞姿：

例 62：

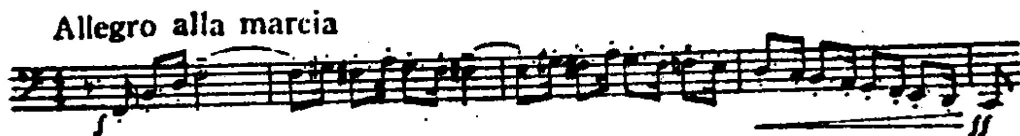


变奏四：由大管演奏，解说词：

大管是木管乐器组中最大的，音域最低，音色深沉。

两支大管在弦乐和小军鼓进行曲节奏的伴奏下，奏出了一连串的附点音符，一改大管平时所具有的深沉、迟钝的面孔，显出了诙谐、俏皮的性格：

例 63：



音乐往下就是弦乐组了，第一个出现的是小提琴演奏的变奏五，解说词：

> 弦乐器组声音最高的是小提琴。它通常分为两组，即：第一小提琴和第二小提琴。

这一变奏又是一段舞曲，布里顿用大鼓和铜管乐器奏出三拍子波兰舞曲的节奏，小提琴在此之上从容而富丽堂皇的演奏着旋律，伴奏沉稳、庄重，旋律明亮、柔和，又一幅雍容华贵的舞蹈场面：

例 64：



变奏六：由中提琴演奏，解说词：

> 中提琴比小提琴稍大一些，音域比小提琴低一些，音色浑厚。

在这一变奏段落中，那柔和如歌的旋律，展示了中提琴所具有的性质。

变奏七：由大提琴演奏，解说词：

> 大提琴是用它那丰满而热情的音色来歌唱的，请听这美妙的声响。

于是，一段低沉浑厚、连绵不断的旋律在大提琴上徐徐演唱出来。

变奏八：轮到最后一个弦乐器登场了，这就是倍大提琴或称为低音提琴。解说词：

> 低音提琴是弦乐器家族中的老爷爷，它体态最大，声音低沉、嗡嗡作响。

可也有例外的时候，这一变奏就是如此。低音提琴在木管乐器的

伴奏下，在较高的把位上居然也奏出了一段抒情动人的旋律：

例 65：



变奏九：是一段竖琴的表演，解说词说到：

竖琴有四十七根弦和七个脚踏瓣，它用踏瓣来改变弦的音高。

这就使竖琴不能像其他乐器那样来变奏普赛尔的主题，它只有发挥它的擅长，在弦乐器的衬托下，用琶音、滑奏和各种华彩乐句来表现自己的个性。

以下三个变奏是用铜管乐器来演奏的。首先出现的是圆号，解说词介绍：

铜管乐器家族是从圆号开始的，它们是把铜管弯曲成漩涡形状做成的乐器。

主要由四支圆号变奏的这段音乐，发挥了这种乐器丰满、明亮和富有表现力的特征。

变奏十一：由小号演奏，对它解说词只说了一句：

我希望你能熟悉小号的声音。

这话可谓有代表性，因为这件乐器经常出现在人们的耳边，应该对它有所了解。在这段音乐中，两支小号在小军鼓固定节奏的衬托下，奏出了快速的进行曲，犹如一队队骑兵疾风般地在人们面前奔驰而过，威武雄壮。

变奏十二：是长号的表演，解说词：

长号的声音沉重而有金属性质，低音长号更是如此。

在其他铜管乐器的陪伴下，两支长号奏出了号角性旋律，音乐庄重、坚定。

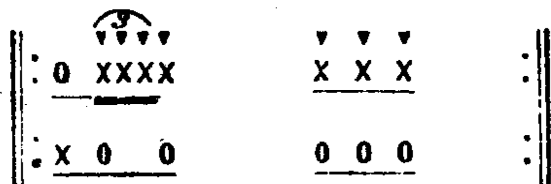
最后一次变奏无疑要用打击乐器演奏。解说词：

由于打击乐器种类繁多，不可能一一展示一遍，只能选择最常见的。首先是定音鼓，接着就是大鼓、钹、铃鼓、三角铁、小军鼓、木鱼、木

琴、响板和铜锣。在全部打击乐器合奏之前还出现了鞭子声响。

这段音乐有两个因素，一是弦乐器奏出的伴奏节奏型：

例 66：



二是在这个节奏型之上，各种打击乐器依次出现，最后所有打击乐器的合奏形成热闹而富有活力的气氛，仿佛是异国情调的舞蹈场面。

乐曲的第三部分是一个赋格曲段落。解说词是这样说的：

我们已经把整个乐队拆成了部件，现在让我们把部件再集合到一首赋格曲中。乐器按照前面的次序，从短笛开始，直至最后。当铜管乐器演奏普赛尔的主题时，其他乐器继续演奏布里顿的赋格。

乐曲在两者交相辉映造成的宏伟壮丽气氛中结束全曲。

除威廉斯和布里顿以外，当时比较著名的英国音乐家还有：

威廉·特纳·沃尔顿（William Turner Walton，1902—1983）原来是牛津基督教堂唱诗班的歌手，主要靠自学而成。因在 1923 年国际现代音乐协会音乐节上演出了他的《弦乐四重奏》和配合伊迪思·西特威尔的诗朗诵而写的一套器乐小品《门面》而出名。《中提琴协奏曲》（1929）和清唱剧《伯沙撒王的宴会》（1931）是他的成功之作。他的晚期作品数量不多，尽管不乏成功之笔，但有时似乎在故意重写以前的作品。在他最有特点的作品中，常常可见一缕怀旧的情思，这在中提琴协奏曲中表现得最为鲜明。尽管他也有个人的独特音乐语言，偶尔也涉猎一些现代作曲技法，但基本上是属于埃尔加所代表的英国传统音乐风格。埃尔加的影响在他的作品中灼然可见。他流传最广的作品有几部协奏曲，管弦乐曲《欣德米特主题变奏曲》（1963）。1951 年，沃尔顿受封爵位。

迈克尔·肯普·蒂皮特（Michael Kemp Tippett，1905— ）是与布里顿齐名的英国现代作曲家。他的音乐和布里顿的作品一样，表现出对人类的深切同情，尤以清唱剧《我们时代的孩子》（1941）和《第三交响曲》最为典型。在其他方面，他和布里顿大相径庭，他的音乐虽不如布里顿那么流畅，但也较多地运用对位手法，创作风格受十六世纪英国作曲家的交叉节奏和德国音乐的影响，成熟时期受贝多芬的影响，他的《第三交响曲》和《第三钢琴奏鸣曲》同贝多芬的晚期创作有明显的联系。蒂皮特的创作数量不多，可力求保持高质量，他的作品有三部歌剧《仲夏之婚》（1955）、《普里阿摩斯王》（1962）、《纠葛园》（1970），都是在科汶特花园剧院首演，其中《仲夏之婚》是当时一流的歌剧作品，有些段落还经常出现在音乐会中。蒂皮特的作品还有：康塔塔《圣奥古斯丁得神示》（1966）、《管弦乐队协奏曲》（1963）、《钢琴协奏曲》（1963）和声乐套曲等等。

1966年，蒂皮特受封为爵士。

西里尔·迈尔·斯哥特（Cyril Meir Scott，1879—1970） 对唯灵论与东方哲学极感兴趣，著有《与音乐有关的现代主义哲学》（1926）、《音乐对历史与道德的影响》（1929）和《音乐：在古往今来各时期的神秘影响》（1933）。音乐创作有：多首钢琴曲，一部《钢琴协奏曲》（1915），这些作品使他获得了“英国的德彪西”之称，实际上他音乐的独创性还不止于此，他的管弦乐作品、合唱作品都使他在英国音乐界占有重要位置。

汉弗莱·塞尔（Humphrey Searle，1915—1982）是英国最早介绍十二音列作曲技法的主要作曲家之一，也是研究李斯特音乐的权威。他创作的音乐作品有歌剧《狂人日记》、《上校的照片》和《哈姆雷特》，五部交响曲，两部钢琴协奏曲，一部芭蕾舞剧《梦游者》等。

查尔斯·埃德蒙·鲁布拉（Charles Edmund Rubbra，1901—

1986）对十六世纪音乐的兴趣使他有强烈的旋律意识，善于运用各种对位手法。他的声乐创作不如器乐创作成功，在器乐创作中他更能得心应手地施展他那展开主题的才能。他的配器最初时过于严肃，在晚期作品中就表现出了对色彩性音响效果的极大兴趣。他的作品包括：九部交响曲，《中提琴与钢琴协奏曲》，弥撒曲、经文歌、牧歌、弦乐四重奏等。1947 年至 1968 年，他任牛津大学作曲讲师。

康斯坦特·兰伯特（Constant Lambert，1905—1951）集作曲家、指挥家、评论家三职于一身。作为作曲家，他受贾吉列夫之托为芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》创作音乐，另外还有《为乐队而作的音乐》（1931）、假面剧《夏天的遗嘱》（1936）等。作为指挥家，他自 1937 年起就在萨德勒泉剧院指挥歌剧和舞剧的演出。作为评论家，他所作的《嗬！音乐》一书对当时的音乐阐述了己见，其论点在现在看来虽不免略嫌过时，但仍不乏隽永之笔。

唐纳德·弗朗西斯·托维（Donald Francis Tovey，1875—1940）是音乐史学家、钢琴家、作曲家和指挥家。早在上小学时便能背奏巴赫的《戈尔德堡变奏曲》（古钢琴曲　1742）。1914 年任爱丁堡大学音乐教授。1917 年创建里德管弦乐团。1935 年受封为爵士。托维的音乐作品有：歌剧《酒神的新娘》、交响曲、钢琴协奏曲、大提琴协奏曲、九首弦乐四重奏及其他室内乐、赞美歌、钢琴曲和歌曲等。但著称于世的还是他精辟风趣的论文、乐曲分析和理论著作。

这一时期英国音乐界中还有一位引人注目的人物，那就是霍尔斯特。对于他的介绍，下笔之前还遇到了一点麻烦，因为他的生活时代与他的音乐风格似乎相互脱节，他的音乐走在了生活时代的前列，使我们为他的归属问题还不得不思考一番。

古斯塔夫·特奥多尔·霍尔斯特（Gustav Theodore Holst，1874—1934）是一位瑞典裔英国作曲家。出生于音乐世家。父母

是有很深造诣的指挥家和钢琴家，这种优越的环境使霍尔斯特很早就取得了管风琴、钢琴和指挥的演出经验。1893年移居伦敦后，即入皇家音乐学院从斯坦福学习作曲。当他还是一个孩子的时候，就想取得一笔奖学金，并为此努力了七八次，直到1895年只差几天就要超过年龄限制的时候才获得了成功。毕业后，他先是在多家乐队中担任第一长号手，后又开始从事音乐教育工作。1903年，当他快30岁的时候，开始在伦敦和伦敦周围的几所学校担任主管音乐的职务。1906年又任圣·保罗女子学校的音乐指导。在以后一段时间内，他又在莫利学院、一个伦敦的职业学校担任过类似的工作。1919年到1924年在皇家音乐学院任作曲教师，这是他一生中最光辉的时刻。1924年以后，他停止了教书、讲学和指挥活动，在国内安度余生，1934年死于伦敦附近。

崇高的理想和专一的目标使霍尔斯特能够吸收各种因素而自成一格，融生动、明快、严谨于一炉，以独特、新颖、精美为宗旨，走出了一条成为同时期英国作曲家当中杰出者之一的成功之路。他的成名之作是1900年所写的一部降E大调组曲《芭蕾组曲》，这部作品是在佩特伦基金会的赞助下演出并发行的。以后又与这个基金会合作写了《神秘的小号手》。霍尔斯特对合唱创作也很关心，并善于借鉴民间音乐，1907年写的《筋斗狂想曲》是他这方面的范例。1908—1911年，进入了他的所谓“梵文”时期，在那些年代里，他被印度的史诗特别是《吠陀》里的赞美诗歌所吸引，并将他所学到的印度音阶运用到了《梨俱吠陀赞美诗》(1910)这部人声和乐队作品中。在以后一些类似的作品中，歌词大部分都由霍尔斯特自己写，着重表现了他对古文化的崇拜。这一时期结束后，他把注意力集中到了军乐的创作上，有两部军乐组曲在这时相继问世。

霍尔斯特是由于下面的作品而使其声誉日益高涨的：《死之颂歌》(1922)、《夜巡》(1925)和根据基茨的诗而写的《合唱交响

曲》，尤其使他声名远扬的是通过英国国家歌剧公司演出了他的歌剧《大笨蛋》(1923)，这部作品在他头脑里酝酿了15年。

霍尔斯特的音乐风格也是有个形成的过程。早期，他多用一些不经常被人使用的拍子，如：五拍子和七拍子，他的拍子记号常常是7/4或5/4，并频繁更换节拍记号。这种风格延续到他的成熟时期，并与强烈的和声紧张度、大规模的乐队和合唱队相结合，造成了宏大、不稳定的音乐效果。在下一个时期的作品中，他在和声技法上进行了大胆的实验，导致了多调性的产生。

对于霍尔斯特的音乐，沃恩·威廉斯在1920年7月和10月的《音乐与信札》中说了这样一段话："他主要是一个现代音乐家。……真的，他的作品很少表现出狭义的'现代'观念，除非是他心血来潮时才有例外。理由就是他知道自己需要说什么，而且用它自己的方式去表达。"

"霍尔斯特曾是一位乐队演奏员，他谙熟管弦乐队的情况，他不必有意去努力，就能得到他所要的，这是我们不考虑配器，只考虑音乐的结果。"

欣赏：管弦乐组曲《行星》

第一次世界大战期间，霍尔斯特从占星术中获得了一种创作的冲动，准备写一部描绘太阳系各行星的音乐作品。为此他酝酿了很长一段时间，终于于1914年下笔、1916年完工，除地球和冥王星以外（当时还不为人类所知），太阳系的七大行星分为七个乐章，并将每一乐章都取一行星的名称作为标题，一一加以描述。1920年11月15日在伦敦皇后大厅由艾伯特·科茨指挥，第一次公演了整个组曲。在此之前，1919年11月22日，同样在伦敦皇后大厅由作曲家亲自指挥，仅演出了其中的三个乐章。整部组曲的演奏时间大约为50分钟。

对于这部组曲，霍尔斯特有过一番解释，这是1920年整部组曲公演前他的答记者问，1932年1月22日，波士顿交响乐团举行

霍尔斯特音乐会时，把这一段话登在了节目单上：

这部组曲的创作是受了这些行星在占星学上的意义的启发。它们没有任何具体的音乐情节，也不是标题音乐。它们同具有同样名称的古代神话中的神明没有任何联系。如果一定要加以说明的话，那么知道每一乐章的小标题，特别是从广泛的意义上去理解它们就足够了。比如："木星"表现了通常所说的欢乐，也表现了同宗教的或民族的庆祝活动有关的一种带有更多仪式性质的欢乐。"土星"不仅带来了体力上的衰老，也标志着成熟和事业的完成。"水星"则是智慧的象征。

为了实现他的创作意图，霍尔斯特采用了一个空前庞大的乐队，并且运用了一些平时不常用的乐器，如：低音长笛，低音双簧管、低音单簧管、低音大管、管风琴、木琴、次中音大号等等，而且在最后一乐章中还加上了一段六声部的女声合唱，气氛雄伟，变化多端，将人们带入了一个音乐的宇宙之中。

第七曲：《海王星——神秘主义者》

这段音乐可以说是霍尔斯特的一篇杰作，它神秘、朦胧、变幻莫测。海王星是当时已发现的太阳系中距离太阳最远的一颗行星，亮度最弱。乐曲一开始，由木管乐器奏出了飘忽不定的呈示部第一主题，音乐弥漫着神秘、空　的抒情气氛：

例 67：



这一主题以后，竖琴和钢片琴充分发挥了它们那特殊的音色，使人联想起虚无缥缈的太空。

乐曲转入小快板之后，单簧管奏出了另一个音乐主题，音色圆润、柔美、透明，仿佛是太空中闪烁着阳光：

六声部女声无词合唱使音乐柔美清新的情绪不断升华，然后在朦胧的气氛中慢慢地结束了整部组曲。

例 68：



俄罗斯—苏联

十月革命，给苏维埃俄国带来了巨大的变化，从社会结构到思想意识都在进行着一场影响深远的革命。随后又是历时数年的社会动荡和第二次世界大战，使一个在历史上与外界隔绝的国家登上了世界舞台，成了一个重要的国家，这几十年的历史进程给它带来了痛苦、创伤，但也带来了希望和机会。

在从本世纪初到四十年代末这一社会巨变时期，动荡并没有使音乐家们放下手中的笔，相反，鼓起了他们的工作热情，激励了他们的创造精神：拉赫玛尼诺夫和斯克里亚宾以后，音乐家们更加清楚了自己的追求目标，也熟悉了为达到这一目标所应具备的技巧。尽管遇到了一些来自官方的限制和规定，甚至是政治运动的波及，但这一代音乐家对二十世纪的音乐发展仍然做出了令人注目的贡献，在他们当中最有代表性的是普罗科菲耶夫和萧斯塔科维奇。

谢尔盖·普罗科菲耶夫（Sergei Prokofiev，1891—1953） 是一位乌克兰大草原上管理大片庄园的农艺师的儿子，由于他们远离任何文化中心，因此他那受过良好教育的双亲亲自督促他的学业。他的母亲是一位出色的钢琴演奏者，也是他第一位音乐教师。普罗科菲耶夫在音乐上表现出了异乎寻常的早熟，他最早的作品是一个 5 岁儿童的手笔。8 岁时，他被母亲带着去看歌剧，一回到

家便产生了创作歌剧的欲望。当他的学习要求超出了他母亲的教学能力而转到祖籍比利时的苏联作曲家莱因霍尔德·格里爱尔门下时，他已经是创作有两部歌剧和许多钢琴小品的小作曲家了。1904年，他的父母听从了俄罗斯作曲家亚历山大·格拉祖诺夫的劝说，让普罗科菲耶夫接受正规的音乐教育，于是这个13岁的儿童向圣彼得堡音乐学院的考试委员会递交了他的作品——四部歌剧、两首钢琴奏鸣曲、一部交响曲和数量众多的钢琴曲，使人感觉这些作品如果放在毕业时拿出来大概更合适一些。此后的10年里，他是在动荡和不太如意的环境度过的。首先，日趋紧张的政局使学院无法为这个不受羁束的学生提供理想的学习条件，另一方面，就对普罗科菲耶夫的发展产生影响的程度来说，他在里姆斯基—科萨柯夫和利亚多夫、温克勒这些音乐学院教授那里上课的收获还不如他在一些进步的艺术团体那里得到的，虽然这都是些受传统观点排斥的艺术团体，可对普罗科菲耶夫还是充满了吸引力。

第一次世界大战之前的几年里，彼得堡掀起了崇拜斯克里亚宾和西方新音乐的巨浪，普罗科菲耶夫就是一个弄潮儿。在当时，他的音乐就以毫无节制的不谐和而与斯特拉文斯基和巴托克齐名于俄国，他那大胆和反传统的例证，如《第一钢琴协奏曲》(1912)、《第二钢琴协奏曲》(1913)和钢琴曲《讽刺》(1914)都创作于这几年。1914年夏季，普罗科菲耶夫在伦敦参加了俄国著名芭蕾舞剧大师贾吉列夫主办的俄罗斯芭蕾舞节，并为其迷人的音乐风格所深深吸引，他第一次感到另一位作曲家对他的影响是如此巨大而不可避免。这位作曲家就是斯特拉文斯基，深深影响他的音乐就是《春之祭》，这在他以后的作品如舞剧《小丑》(1915)、歌剧《对三个橘子的爱情》(1919)、《第二交响曲》(1925)中表现出了这种影响的痕迹。在那里他还结识了贾吉列夫，这一会面标记着他也步了斯特拉文斯基的后尘，开始投身于俄罗

斯芭蕾舞剧的事业之中，直到1929年因贾吉列夫逝世而告一段落。

普罗科菲耶夫对1917年的革命好像不太上心，据说当他1918年春申请出国时，一位负责教育的人民委员对他说："你在音乐上的革命和我们在生活中的革命一样，我们应该在一起工作，但如果你想走，我们将不再和你合作。"可他还是走了，开始了他作为钢琴家和作曲家巡回于世界的生活。他取道西伯利亚、日本，来到美国。在那里，他开始还受到了热情的款待，其原因一是因为他的现代音乐思想，被公众认为是音乐上的怪才，第二也是因为斯特拉文斯基的音乐和拉赫玛尼诺夫的演奏已在当地形成一种时尚，人们对来自俄罗斯的艺术总是另眼看待。可不久普罗利菲耶夫便对音乐会经理人的拜金主义和听众的保守观点深感失望，意识到只有欧洲的巴黎才是他理想的地方，才能找到更乐于接受他的音乐的听众。于是，自1923年10月起，他开始了为期10年的巴黎定居。虽然这初到国外的几年是普罗科菲耶夫在艺术上和经济上都比较困难的时期，可他的一些最具特色、也最为流行的作品大多还是诞生于此时：1920年修改了舞剧《小丑》的音乐后，创作了《第三钢琴协琴曲》(1921)、《第五钢琴协奏曲》(1923，修改于1952)和《对三个橘子的爱情》，作品都驰聘着充满活力的奇想，音乐清晰、深刻，具有诙谐、幽默感。

巴黎的生活促进了普罗科菲耶夫的成长，使他在全世界获得了应有的声誉，成为我们这个时代中最有力量、最富有独创性和鼓动性的作曲家之一。二十年代末期，也就是他创作歌剧《天使》(1923)和舞剧《浪子》(1929)的时期，他达到了他在国外所取得成就的顶峰，同时作为钢琴家他的声望也遍及欧洲和南、北美洲。随着贾吉列夫的去世和他那种艺术冒险精神的衰退，也预示了他这一经历的即将结束。

普罗科菲耶夫在国外期间，一些有关他的文章、评论经常出

现在苏联的报刊上，并且还出版了他的一部分作品，他被作为俄罗斯最伟大的作曲家得到赞颂。这些，为他同祖国亲近创造了条件。1927年，他应邀返回苏联作为期三个月的访问，所到之处都受到了热情欢迎和接待。几经犹豫之后，1936年春天普罗科菲耶夫回到了祖国，除1937年和1938年两次去美国旅行以外，他几乎终止了与西方的联系，从此没有再到国外举办过音乐会。1941年，他的心脏病第一次发作，从此，这种病魔一直没有离开过他，普罗科菲耶夫最后一次在音乐会上露面是他1945年指挥自己的《第五交响曲》。同年，一次严重的摔伤使他的身体越来越坏，终于在1953年3月5日斯大林逝世前三小时谢世而去。

普罗科菲耶夫的一生在音乐创作上大致可分为两个阶段：第一阶段是他回国以前，包括音乐学院前后以及国外的生活时间。第二阶段是他回国以后。对于普罗科菲耶夫在国内的经历，多年来一直是人们关注的一个问题，可对于他音乐风格的讨论比对于他在政治上得宠与失宠的争论要少得多，尽管这后一方面对普罗科菲耶夫来说也是十分重要的，但总有些偏离我们研究方向的感觉。

我们很难找出几位作曲家能像普罗科菲耶夫那样，早期和晚期的音乐风格基本保持一致，尽管我们将他的创作分为两个阶段。令人感兴趣的是他的音乐个性并不随外界的音乐潮流而变迁，在他晚期作品中所表现出的特点与风格，常常可以在他早期作品中找出一些痕迹，对此，我们不应理解为风格的单一，而应将其视为普罗科菲耶夫的一个创作特性。

由于普罗科菲耶夫曾试图将音乐从那些不可思议的联系中解放出来，使音乐恢复其本来面目，普罗科菲耶夫在创作中时常赋予了一种出人意料的效果，突然跳跃的旋律，简洁、朴素的织体，复杂而不联贯的和声，这些都时常出现在他的作品中。此外，普罗科菲耶夫还惯用这样的手法，一个音乐主题开始由陈旧的形式，但发展中却表现出异乎寻常的进行，以使人们感到惊奇、新颖，从

而表明音乐艺术本身的魅力。

普罗科菲耶夫创作的范围以及所表现的矛盾在其最主要的方面上讲，都是他生活时代的反映，尤其是1936年他重新回到属于自己的天地之后。可这时他已经在二十世纪西方音乐高度发展的影响下形成了自己的音乐风格。然而，作为一个具有坚忍不拔意志的俄罗斯音乐家，他觉得很难在音乐上迎合西方的观点，同时也很难符合政府的要求，虽然在这方面他同其他人一样做出了许多努力，并为此受到了政府的鼓励，但这同普罗科菲耶夫的艺术追求仍存在着不一致的地方。他是一位爱创新的艺术家，是一位过于独立思考的音乐家，是一位个性很强的作曲家，他不可能让他的音乐在别人给他限定的条条框框中还表现出那样的舒展、优雅，尽管他也表示过愿意在他的作品中采用“明晰的旋律和尽可能单纯的和声语言”。在苏联以外，普罗科菲耶夫的音乐尤其是表现在早期钢琴作品中的那种富于动感的性质，已经成了现代音乐会中经常出现的表现内容了。

普罗科菲耶夫创作的重要作品，几乎包括了各种音乐体裁，《战争与和平》(1952)、《火天使》(1926)、《小丑》(1916)和《对三个橘子的爱情》等歌剧作品在二十世纪不多的新作剧目中占有重要位置。《罗密欧与朱丽叶》至今仍被称为是柴可夫斯基《天鹅湖》《睡美人》《胡桃夹子》以来一部重要的俄罗斯舞剧作品。在他的七部交响曲中，至今仍有许多人欣赏他那光彩夺目的《第五交响曲》(1944)。他的钢琴协奏曲和小提琴协奏曲也至今保持着它那迷人的魅力。他的钢琴作品既富有机智和辛辣的特色，也不乏舒展、真挚的气质。总之，普罗科菲耶夫的音乐作品兼备古典、创新、抒情、诙谐的特点，他是一个伟大的俄罗斯诗人，是一位以崭新而又单纯、质朴的音乐语言，来谱写大胆、不同凡响的作品的大师，他的创作是发自内心、由感而生，不像有些现代作曲家那样精心设计、善于计算。这一方面，他和古典音乐大师莫扎

特有着相通之处，同样是一位既扎根于自己所处的时代，又大胆地预示着未来的伟大音乐家。

欣赏：交响童话《彼得与狼》

西方音乐史上有一种比较普遍的有趣现象，作曲家们既有深刻的思想，又时常表现出天真的性格，对于童年情景的描写总是倾注了一腔心血，如圣桑的《动物狂欢节》、拉威尔的《鹅妈妈组曲》，音乐绘声绘色，故事情节生动、幽默，平易近人，成为流传最广的作品之一，《彼得与狼》也是这样。

1936 年，普罗科菲耶夫应莫斯科中央儿童剧院负责人娜达里雅·莎兹的邀请，要为孩子们写一部音乐作品。这位当时已声望很高的大作曲家非常认真地对待这件事情，他根据儿童的口味，自己编写了故事情节和解说词，像《艾丽思奇遇》童话小说一样，也适于成年人，欣赏之后，似乎还包含某种耐人寻味的讽刺性。它的音乐表面上单纯、优美动听，但实际上是经过极其精工细作的结果，非常富于启发性和描写性，乐队中单独出现的乐器或乐器组合是那样维妙维肖地表现了故事中各种角色，以至于音乐界同行也叹服不已。

多次排练后，这部作品于同年 5 月 2 日在莫斯科爱乐交响乐团举办的儿童音乐会上首次演出，普罗科菲耶夫亲自指挥。故事内容：

> 我亲爱的孩子们，在下面这个故事里，不同的角色将由不同的乐器来代表，长笛代表小鸟，双簧管代表鸭子，单簧管低音区的顿音代表猫，大管代表爷爷，三支圆号代表狼，弦乐四重奏代表少先队员彼得，猎人的射击声是由定音鼓和大鼓来代表的。亲爱的孩子们，在故事的发展过程中，你们将能够听出这几种乐器的音响。

“清晨，少先队员彼得打开了家门，来到宽阔的大牧场上。”活泼的彼得音乐主题先由第一小提琴奏出，再由第二小提琴重奏一遍，音乐明快，具有进行曲性质，表现了少先队员彼得那天真

而勇敢的形象。

例 69：



“一支小鸟在大树的枝叉上，它是彼得的好朋友。当看到彼得时，它愉快地说：‘周围是多么安静啊。’”在这里，长笛奏出了小鸟的主题，那高音区透明的音色和快速跳跃盘旋的旋律，以及大调明快的色彩，表现了小鸟那啼鸣飞舞的姿态：

例 70：



小鸟主题之后，出现了大牧场的主题，表现了清晨充满恬静的自然风景，加上小鸟的主题更增添了音乐的勃勃生机。

例 71：



“这时候，鸭子摇摇摆摆地走了过来，它显得非常高兴，因为彼得忘记了关门，它可以趁此机会到牧场中的深水池塘中去玩个痛快。”双簧管在中音区奏出了鸭子的主题，带变化音的旋律徐缓而略带悲歌的性质，这预示了后来被狼吞食的悲剧命运，在这里是表现鸭子那认真笨拙的形象和温驯善良的性格：

例 72：



与鸭子主题同时出现的还有在低音声部反复奏出的池塘动机：

例 73：



上、下级进的旋律进行和均匀的节奏型，表现了微波荡漾的水面和鸭子在水中的神态。

“小鸟看见了鸭子，就飞到鸭子旁边的草地上，摆出一副高傲的样子说道：‘你连飞都不会，还能算是鸟吗？’鸭子反驳说：‘你连游泳也不会，这才不能算是鸟呢。’说完它就又钻进水里，不停地游着。小鸟在池塘边不停地飞舞着，它们就这样各执己见，互不服气，争吵不休。鸭子显得对这种争吵已厌烦了。它放开喉咙大声的终结了这场毫无意义的辩论”：

例 74：



“突然，彼得发现了在草地上蹑手蹑脚爬过来的猫。这只猫轻轻地对自己说：‘小鸟这家伙正忙着和鸭子吵架，我趁这个机会正好可以捉住它。’它边想边溜到小鸟的身后，伸出它那表面覆盖着绒毛的锋利爪子，扑向小鸟。”

猫的主题是单簧管在低音区演奏出来的。以跳进音程为主的

旋律进行，富于弹性的顿音以及重音、连音的交替出现，形象生动地表现出小猫那活泼、机灵、顽皮的特征：

例 75：



"'啊，当心！'彼得大叫一声，小鸟连忙飞到树枝上。"长笛吹出从中音区到高音区的快速走句，并在高音上稍微停顿一下，表示小鸟落在高高的树枝上了。

"鸭子也很生气，对着猫愤怒地嘎嘎大叫。猫在树下转着圈，心里暗暗捉摸：该不该爬上去呢？等我爬上去，小鸟大概也早飞走了。这时，爷爷出来了，他看见彼得自己跑到牧场上，很是生气，大声嚷道：'这是个危险的地方，万一狼从森林中跑出来可就不得了啦。'"音色浑厚的大管奏出了爷爷的主题，音乐低沉、徐缓，带有宣叙调的性质，描绘了老爷爷缓慢的步履、微怒的神色和唠唠叨叨的话语：

例 76：



"彼得对爷爷的劝告毫不在意，因为像他这样的少先队员是不怕什么狼的。爷爷还是气呼呼地拉住彼得的手，将他拖进屋子，还加上了一把锁。"这段音乐中，彼得的主题和爷爷的主题交替出现，最后出现了一个新的旋律，表示在爷爷的权威下，彼得只好呆在屋子里：

例 77：



“彼得刚刚离开不久，果然从森林中窜出了一只大灰狼。猫一眼就看到了，吓得立刻就爬上了一棵树，鸭子吓得乱叫，惊慌失措地竟从池塘里跳了出来，它拼命地跑。”音乐在钹和弦乐器震音的衬托下造成了一片恐怖气氛，并引出了由三支圆号吹奏出的大灰狼的主题。阴森的音色和突出重音的旋律，表现出了大灰狼那种凶残贪婪的嘴脸：

例 78：



紧接着，猫主题的后半段急促地从低音区上行到高音区，表现出猫慌张而又灵活地爬上了树干。鸭子的主题变得非常急促，连续的十六分音符和大跳音程，表现出了鸭子惊惶奔逃的情景：

例 79：



乐队全奏的强音表示鸭子最后还是被狼抓住了，铜管乐器强烈的音响表现了大灰狼凶残的本性。接着，大提琴用泛音奏出了不断反复的单音，描写了那可怜的鸭子的哀鸣。“狼抓住了鸭子，一口就把它吞了。现在的情景是：猫蹲在树枝上，小鸟在树枝的另一端，远远地离开猫，狼在树下转来转去，贪婪的目光直盯着树上的猫和鸟。”音乐分别奏出猫、鸟和狼的主题。

“被锁在屋子里的彼得从门缝中看到了这一切，他一点都不感到害怕。他在屋子里找到一根结实的绳子，随后，急忙爬上了高高的墙，顺着伸进围墙的树枝爬上了大树。”小提琴奏出活泼、轻快的音型，单簧管和长笛轻轻吹出由彼得的音乐主题构成的号角声，表示猫和小鸟都在紧张地注视着彼得灵活而勇敢的行为。

“彼得对停在树枝上的小鸟轻轻地叫道：‘飞下去，在狼的头上转圈子，不过要当心，别让它抓住。’”长笛急速而灵巧地奏出彼得的主题，表示小鸟在彼得的吩咐下开始行动了。

“它的翅膀几乎都碰到了狼的脑袋，把狼气得乱蹦乱跳，左右扑腾，只想抓住小鸟。”狼的主题和鸟的主题交替出现，可完全是截然不同的两个形象。狼是越来越急躁、狂暴，小鸟却总是显得兴高彩烈。

“看，小鸟是怎样激怒了大灰狼，大灰狼又是怎样白费力气地捕抓小鸟。可小鸟太机灵了，大灰狼累得呼呼直喘气，一点办法也没有。”这里，狼的主题用了乐队全奏。

“彼得利用这个时间已做好了一个绳套，并把它小心翼翼地放下去，一下子套住了狼的尾巴。”加了弱音器的第一小提琴轻巧、急速地奏出一个下行乐句，形象地表现了彼得做的绳套从树上垂下去的动态。“然后，彼得用力拉住绳子。狼发现自己被套住后，就发疯般地跳跃，企图挣脱。”圆号与乐队全奏形成鲜明的一呼一应，表现了狼的挣扎和彼得用力拉住绳子的情景。故事情节也到了扣人心弦的紧张段落，音乐上也进行到高潮：

例 80：

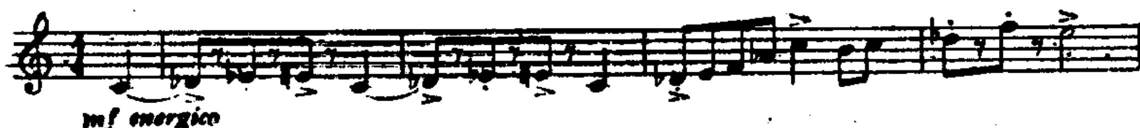


“彼得已经将绳子的一头牢牢地拴在了大树上，狼越挣扎，绳套勒得越紧。”弦乐渲染出了越来越紧张的气氛。最后，又再现了一遍大灰狼的主题。

“这时候，几个猎人循着狼的踪迹从森林中走了出来，他们一面走，一面打着枪。”由弦乐用拨弦奏法呈现了进行曲节奏，表示猎人的脚步声由远至近、坚定有力。定音鼓也随着进行曲节奏响了起来，表示猎人的枪声。

“彼得在树上大声叫喊：‘别开枪，小鸟和我已经把狼逮住了。请帮助我们把它送到动物园里去吧。”音乐用圆舞曲的节奏来再现

例 81：



彼得的主题，愉快欢乐，小鸟也在唱歌跳舞。

“现在，请想像一下这支凯旋的队伍吧，领头走在前面的是彼得。”原来代表狼的圆号，现在已用来歌唱捉住狼的英雄——彼得。“后边是押着大灰狼的猎人。爷爷和猫走在最后。”爷爷的主题和猫的主题同时出现。然后又是铜管乐器威风凛凛地吹奏着彼得的主题。

“爷爷摇着头说：‘抓住了，这还不错，但假如彼得没有把狼捉住，那可真不得了呐’。小鸟在大伙头顶上飞舞着，它快乐地叫着：‘我们多神气。彼得和我多么亲密友好。大家来看看我们抓住了什么！”长笛代表小鸟愉快地唱着猎人之歌。

“假如你仔细听一下，还能听到鸭子在狼肚子里发出嘎嘎的叫声。那是因为狼吞得太急了，鸭子在狼肚子里还活着呐。”在池塘动机的伴奏下，鸭子的主题隐约可见。最后，乐队奏出急速、欢腾的旋律，在热烈的气氛中结束了全曲。

这首乐曲，由于形象生动、通俗易懂，因而深受人们喜受，被选入我国中小学音乐欣赏教材中。

德米特里·萧斯塔科维奇（Dmitri Shostakovich，1906—1975）与普罗科菲耶夫相比，显得更具有代表性，不仅因为他所受到的教育全部是在十月革命以后，而且也很少有在国外居住的经历，这就决定了他是一位地地道道的苏联作曲家。从这一意义上说，他确实具有代表性。

萧斯塔科维奇生于圣彼得堡。早年经历与普罗科菲耶夫、巴

托克等人相似，有位受过良好教育并有卓越钢琴演奏者的母亲，并很自然的成为第一位音乐教师和艺术思想的启蒙者。同样，也很早就显露出了音乐的天才。1919年，被彼得格勒音乐学院录取，师从斯坦贝格学习作曲，从尼古拉耶夫学习钢琴。学习期间，他虽不得不经常为无声电影弹伴奏以补贴家用，但最终还是以一部很受欢迎的《第一交响曲》（1925）完成了学业，实践证明，他是一位才华横溢、年轻有为的作曲家，是一位与各方面都有着良好合作关系的学生。他的学院生活结束后，《第一交响曲》把他的名字带出了学校，后来在国外成了音乐会上的保留曲目。它显示了作曲者惊人的早熟，也表明萧斯塔科维奇当时在很多方面受到了西方探索性音乐，特别是德国现代作曲家欣德米特和贝尔格的影响。同时，还反映了俄罗斯音乐传统内容的两种不同流派，即：以柴可夫斯基为代表的俄罗斯交响乐派和以里姆斯基—科萨柯夫为主要人物、被五人团所推崇的亲俄罗斯乐派之间的冲突。

萧斯塔科维奇作为作曲家和钢琴家毕业以后，在华沙第一次参加独奏比赛就获奖，从此就开始在国内各地举办音乐会，并不断地将自己的新作展示出来。

三十年代初，萧斯塔科维奇在音乐创作上进一步成熟，在献给十月革命的《第二交响曲》（1927）和《第三交响曲》（又名"五一劳动节"，1930）中，表现出了他的政治倾向，在歌剧《鼻子》（1928）和芭蕾舞剧《黄金时代》（1930）中，又表现出了他那爱嘲讽的天性，当时的苏联音乐界有两种潮流：一是坚持认为音乐应该是为大多数人所能理解的"无产阶级"音乐潮流；一是坚持认为在进行社会革命的同时也要进行艺术革命的现代主义潮流。这两种潮流各有支持者，互相争论，一直到三十年代初，随着社会主义的现实主义思潮得到官方确认，这种争论才结束。但作为在艺术观点上与这一正确思潮一致的萧斯塔科维奇在音乐创作上也遇到了一些麻烦。他的第四交响曲还在排练过程中就被撤

消了，显然这说明他的创作思想已处于危机阶段。他的歌剧《马克白夫人》、又名《卡杰里娜·伊斯玛依洛娃》在 1936 年被《真理报》斥为充满“刺耳的噪音，作品结构笨拙、散乱”，“否定了歌剧的原则”，“彻头彻尾的非政治倾向的虚构”等等，迫使萧斯塔科维奇闭门思过。

从《第五交响曲》(1937) 起，他开始了新的创作道路。他的音乐风格变得比较清晰、比较接近传统了。他从古典音乐中吸取各种远关系转调的手法，与传统的集中细致的主题发展结合起来，用于室内乐的创作中。他的《第五交响曲》被作曲家自称为“一个苏维埃作曲家对批评的答复”，是“描写人类思想在新理想影响下接受再教育”。这个时期他创作了一系列弦乐四重奏作品并完成了两首钢琴重奏作品——钢琴五重奏（1940）和钢琴三重奏(1944)，前一部作品同他的第七交响曲处于同一个创作阶段，都是列宁格勒被困期间，描写了和平、战争和胜利的情景，均获得了斯大林奖金，《第七交响曲》还定名为《列宁格勒交响曲》，并在这座受到德寇包围、处于困境中的城市举行了首演。这部音乐作品在美国和欧洲的非占领区被当作苏联抵抗运动的一种标志。战争结束时，人们期待着有一部描写胜利的交响曲从萧斯塔科维奇的笔下诞生，实际上他并没有这样做，相反，他的《第九交响曲》可能因为怕被人比之于贝多芬的第九交响曲那种庄严、神圣、悲壮的气质，因此，他回避了描述前几年战争的残酷、英勇的场面。这种做法引起了官方的不满，1948 年国家又重申要对文化生活的各方面负起责任，对音乐也应予以干涉。在接受党中央委员会重新对他的批判时，萧斯塔科维奇承认自己“艺术观改造”的不彻底，并做出了今后要向“民间艺术”靠拢的保证。于是，他在以后的几年时间内创作了几部具有国际影响的音乐作品，以证明自己是一位经得起考验的人。从那时起到 1953 年，他的作品可以分为两种类型，一是使他赢得斯大林奖金和人民艺术家光荣称

号的公开性作品，如：《第十交响曲》和几部电影配乐；一是非公开性的作品，包括《第一小提琴协奏曲》(1948)和组歌《选自犹太民间诗集》(1950)。这两部作品都是1953年以后才得以公开的。在这些作品中尽管他还没有跳出传统风格的樊篱，但表现出了在音乐语言上的逐渐丰富和在音乐结构方面的一些有益尝试。

萧斯塔科维奇共创作了十五部交响曲，除前面已提到的以外，《第十交响曲》(1953)热情、激动，受到了官方和民众的好评。《第十一交响曲》(1957)是反映可歌可泣的1905年革命，也获得了很大成功，这两部作品都属于现代交响乐作品中的佼佼者。

六十年代以后，萧斯塔科维奇完成了许多具有个人独特风格和形式的优秀作品：除《第十二交响曲》(1968)外，《第十三交响曲》(1970)是根据叶甫图申柯的诗谱写的歌曲交响曲，《第十四交响曲》(1973)是受有关死亡的诗歌启迪而写的交响曲，《第十五交响曲》(1974)显露出苏联音乐中具有的悲观情调。在这些作品中，体现了萧斯塔科维奇对十二音列技巧的兴趣，他将这一技巧用于加深音乐的表现力。

虽然，六十年代以后，国内外给他的荣誉和奖励依然接踵而至，他最后的多数作品中，却带有极强的压抑感和悲剧色彩，并且由于创作被局限于明确的规定范围之内而使这种感觉变的更加明显。在欧洲音乐体系中，萧斯塔科维奇同他所崇拜的英国作曲家布里顿一样，都属于持有保守艺术观点的作曲家，他们并没有像斯特拉文斯基、勋伯格和巴托克那样，对音乐有重大突破。他们的创作基本上是遵循着十九世纪末及二十世纪以来的音乐传统，是用别人用过的手法来表现别人没有表现的内容。正如勋伯格所说，既使“用C大调也能写出许多好音乐来”，萧斯塔科维奇正是在这方面做出了自己的贡献，从而得到社会的广泛承认。

在音乐风格上，他同普罗科菲耶夫有许多相同之处，特别是早期的作品中，萧斯塔科维奇像普罗科菲耶夫一样，是通过对十

九世纪音乐的反叛来明确地建立自己的音乐创作出发点。他的舞剧《黄金时代》中的波尔卡舞曲和《第一交响曲》第三乐章中的圆舞曲就是例证。在这两首舞曲中，萧斯塔科维奇既运用传统的舞曲伴奏音型，又运用大胆的不协和和声，将这两种因素结合在一起，造成一种新颖、别致的效果。

萧斯塔科维奇和普罗科菲耶夫都喜爱大型的、有强烈效果的音乐体裁。尤其是萧斯塔科维奇，他的交响曲均具有音域宽广、高亢嘹亮的旋律，坚定有力的节奏音型，哀歌般的缓慢乐章，粗犷而欢快的诙谑曲以及充满生机的终曲这样的特点。在萧斯塔科维奇后期的作品中，在音乐的广阔性上超过了普罗科菲耶夫。

在配器手法上，萧斯塔科维奇也有其独到之处，当人们谈论起他的管弦乐色彩时，会自然想到那些特别的音乐效果，比如《第五交响曲》中小提琴声部的滑奏，《第一钢琴协奏曲》结尾处出现的那支喧闹的小号等等，都可以表现出那不凡的手笔。

萧斯塔科维奇与普罗科菲耶夫之间有一个重要的不同点，那就是前者喜爱采用对位写法所产生的效果，他写了许多钢琴前奏曲和赋格曲，《钢琴五重奏》的第一乐章就是一首扩展了的赋格曲。而普罗科菲耶夫则没有写过任何正规的赋格曲，也许是他对这种手法不感兴趣。

欣赏：管弦乐曲《节日序曲》

1954年，为庆祝苏联十月革命37周年，萧斯塔科维奇创作了这部作品。同年11月6日在莫斯科大剧院首次演出。

乐曲采用了奏鸣曲式。音乐一开始由小号和圆号奏出了号角性的引子，高亢而庄重并带有凯旋的气势，向人们展示了一幅隆重壮丽的节日欢庆场景：

例 82：



引子反复之后，音乐进入奏鸣曲主部，在圆号和弦乐的衬托下，单簧管奏出了主部主题。这个主题取自于 1949 年萧斯塔科维奇所作的清唱剧《森林之歌》。音乐活泼而富于生机：

例 83：



单簧管之后，由小提琴将这一主题进行了展开。引出了由音色甜美的大提琴和圆号演奏的副部主题：

例 84：



旋律流畅、舒展，充满了一种自信情绪。这一主题由小提琴、中提琴相继演奏之后，音乐进入了用弦乐轻声拨弦组成的发展部。

再现部将前面的主题一一重复出现，圆号、长号、小号的明亮音响使节日庆典的气氛达到高潮。音乐以饱满、激昂的情绪结束。

除普罗科菲耶夫和萧斯塔科维奇以外，还有许多音乐家活跃在这个时期的苏联音乐舞台上，并成为在国内家喻户晓，在国际上也有一定声望的音乐家，哈恰图良就是其中之一。

哈恰图良（Aram Ilich Khachaturian，1903—1978）生于苏联的亚美尼亚，19 岁开始接受正规的音乐教育，师从俄罗斯作曲家格涅辛和米亚斯科夫斯基。1934 年，发表了第一部交响曲，并为此

获得了勋章，1940 年创作了舞剧《盖妮》，后来又将其改编成两套管弦乐组曲，以其中的“剑舞”最为著名。哈恰图良又因这部舞剧而荣获斯大林奖金。他的作品显示出来自亚美尼亚民间音乐的影响，并且是用苏联当局所赞许的直率而通俗易懂的音乐风格来从事创作的，因而受到了官方的支持和一般听众的理解。他的许多作品至今流传，如：人们熟悉的《马刀舞》就是舞剧《盖妮》中的一段音乐。另外还有：《第二交响曲》（1943）、《钢琴协奏曲》（1936）、《小提琴协奏曲》（1940）以及一系列电影配乐。

米哈伊尔·斯塔罗卡多姆斯基（Mikhail starokadomsky，1901—1954）也是米亚斯科夫斯基的门徒。他的作品有：歌剧《酒鬼》、清唱剧《西蒙·普罗夏科夫》，《乐队协奏曲》、《小提琴协奏曲》，两首管弦乐组曲，两首弦乐四重奏，一首管风琴协奏曲等。

索洛维约夫—谢多伊（Vassily Pavlovitch Solovyev—Sedoy，1907—1979） 学于列宁格勒音乐学院，师从里亚查诺夫学习作曲，1936 年毕业。他善于写作俄罗斯风格的歌曲和合唱曲，以新颖的旋律、灵活的节奏、变化多端的和声与独出心裁的表现手法而引人注目。他一生共谱写了 400 多首歌曲，流传最广的是《莫斯科郊外的晚上》。曾两次获得斯大林奖金，也是红星勋章获得者。1950 年至 1962 年任苏联最高苏维埃代表。1987 年 4 月 25 日苏联音乐界为纪念他的 80 诞辰而举行了隆重的活动。

波克拉斯（Dmitry Jakoblevitch Pokrass，1899—1978） 创作了苏联最早的群众歌曲《布琼尼进行曲》（1920），1930 年起与其弟达尼尔合作群众歌曲和电影配乐。1941 年以电影《我们来自喀琅施塔得》和《假如明天战争》的配乐荣获斯大林奖金。他的电影插曲，如《骑兵之歌》、《快刀也斩不了我们》、《共青团送别歌》、《那不是乌云》和《三个坦克兵》都曾广泛流传。波克拉斯是劳动红旗勋章、红星勋章和荣誉勋章的获得者。

马特韦·伊萨科维奇·布兰切尔（Matvey Isaacovitch Blanter，

1903— ）最初从事轻音乐创作，30年代后转向群众歌曲创作。作品有：小歌剧《黑龙江岸》（1936）、歌曲《我亲爱的》、《走上遥远的路途》、《在前线附近的森林中》，曾获得1946年斯大林奖金，而流传最广的则是他的抒情歌曲《喀秋莎》（1938）。

阿纳托利·格里戈里叶维奇·诺维科夫（Anatoly Grigorievitch Novikov，1896— ）是一位以写作群众歌曲而成名的作曲家。三十年代中期，他写作了大量歌颂国内战争英雄和游击队员的歌曲，如《科托夫斯基之歌》（1934）、《夏伯阳之歌》（1936）、《游击队员出发》（1936）等。卫国战争和战后又写作了许多群众歌曲，并获得过斯大林奖金。1947年在布拉格世界民主青年联欢节上，他的《世界民主青年进行曲》（奥沙宁作词）获一等奖，以后该曲传遍全世界，包括我国。在布达佩斯和柏林举行的世界学生与青年联欢节上，他的《大学生进行曲》（1949）和《联欢节之歌》（1951）分别获二等奖。1976年八十寿辰时，被授予社会主义劳动英雄勋章、列宁勋章和镰刀斧头金质奖章。

弗拉季米尔·格里戈里叶维奇·扎哈罗夫（Vladimiv Grigorievitch Zakharov，1901—1956）也是一位擅长于写作群众歌曲的作曲家。在创作中他广泛吸取了俄罗斯民间音乐的支声复调手法和民间手风琴演奏者特有的节奏和调式进行。他的许多歌曲广泛流传成为家喻户晓的民歌。1942年以《小路》（1937）、《双鹰》（1937）、《有谁知道他》（1939）等歌曲而获得斯大林奖金。1946年又以《光荣归于苏维埃国家》（1943）、《斯大林颂》（1946）等歌曲再获斯大林奖金。此外，他也是列宁勋章、劳动红旗勋章的获得者。1948年起任苏联作曲家协会书记。

法　国

第一次世界大战的结束，欧洲大部分国家废黜了君主制，为建立民主政体、促进国家兴盛提供了条件。法国由于不需要改变

它的政府形式，恢复颇为迅速。巴黎很快又重新获得了作为国际艺术中心的重要地位，而且当俄国发生了剧烈的社会变动，德国和奥地利正为经济困难而斗争，英国和意大利正忙于处理自己问题的时候，巴黎这个国际艺术中心的重要地位一连数年没有受到任何挑战，这就使法国音乐的发展变得异常活跃。继德彪西之后，又出现了一批具有新的艺术思想和创作手法的音乐家，他们在保持法兰西音乐传统的基础上，广泛地借鉴现代音乐的艺术形式，学习同时代其他音乐大师的经验，从而又一次使法国音乐在世界音乐舞台上占据了重要的席位。

让·科克托（Jean Cocteau，1889—1963）是一位很难把他划归哪一行的人物，他是诗人、画家、作家、电影制片家、表演家，在这些行当中都做出了贡献。他最惊人之处在于他擅于调动他人的艺术才能，是很多新的艺术观念的创始人和宣传者，是一些艺术家的朋友和顾问。他没有写过任何音乐作品，但是却能对重要的音乐家产生影响。在他 1918 年出版的《厨师与彩衣丑角》一书中，为作曲家写了很多表达得非常简明的音乐美学观点，语言准确，条理清晰，喻意深刻，使人读后受益匪浅。

科克托对贝多芬、瓦格纳、德彪西用了各种语言方式进行评价，但并不含夸奖之意。有一位作曲家却受到了他的褒扬，这就是法国现代音乐的代表人物——萨蒂。

萨蒂（Erik Satie，1866—1925）是公认的对本世纪实验音乐产生过重要影响的音乐家之一，是一位以率直、朴素的音乐风格而走在时代前列的人物。

萨蒂出生于法国诺曼底海滨翁弗勒尔港的一个家庭。他有一个很舒适的生活环境，在一位教会音乐学校当学生的风琴手那里受到了最初的音乐训练，并培养了对天主教单旋律圣歌和祭礼音乐的终生爱好。根据他表现出的音乐才能，被送入巴黎音乐学院，可他的兴趣却是在蒙马特尔区一个名为黑猫的咖啡馆里施展他的

各种爱好。在那里，他受到了美国黑人音乐那迷人的节奏和咖啡馆歌曲的影响，创作了一些用质朴的调式写成的钢琴小品，如：《西班牙古典舞曲》（1887）、《苦行》（1888）。

本世纪初，法国的音乐界为瓦格纳和和弗朗克的影响所左右，以致像德彪西、丹第、拉威尔、杜卡这样的音乐家都热衷于写作大型的管弦乐作品和歌剧作品，相形之下，萨蒂只是写了几首咖啡馆唱的歌曲和一些钢琴小品。这种状态，几年之后得到了改善。

第一次世界大战到来之时，萨蒂结识了科克托。这次会面，连同1916年与贾季列夫的相识，导致芭蕾舞剧《游行》的问世。这部舞剧把四位杰出艺术家的才智结合在一起：科克托提供主题，毕加索设计舞台布景、道具和服装，麦西尼设计舞蹈动作，萨蒂作曲。这是戏剧和芭蕾史上的一部重要作品，第一次把立体派搬上了舞台。毕加索设计的布景、道具和服装就如同一件件雕塑品，人体的特点也像他画中人物一样不明显，那些宽大、有棱角的服装使得舞蹈语汇也不得不进行一番更新。萨蒂的乐队“断然放弃了那种含糊不清的效果，奏出了各个乐器优美的装饰音，没有任何持续音，很像一支火热的乡村乐队，给那些对精致的印象派音乐存有戒心的青年作曲家开辟了道路”。这就是科克托对舞剧《游行》音乐的描述。正是这部舞剧的成功，将萨蒂以法国先锋派作曲家带头人的称号传向国外。此后，他又与毕加索、麦西尼合作创作出两部舞剧：《墨丘利》和《停泊地》。但因为舞台表演同音乐气氛之间明显地缺乏联系，而走在了超现实主义的前边。

1918年，萨蒂创作了一部交响剧《苏格拉底》，这是根据柏拉图的三个对话集《会饮》、《斐德若》《斐多篇》创作的音乐作品，萨蒂采用四个女高音和一个室内小乐队的形式，在构思上缺乏戏剧性，歌词一律配上八分音符或四分音符，形成一种只有节奏匀称的反复，缺少具有优美旋律的宣叙调。乐队的任务也仅仅是伴

奏，很少有旋律出现。音乐以其宁静的气氛和从容自在的神情而著称。很多评论家认为。这部交响戏剧是萨蒂最重要的一部作品，也是当代音乐的首要作品之一。另一些评论家对这部作品虽然也作过同样肯定的评价，但还是认为它在节奏上缺乏变化，歌唱的旋律过于冗长，音色单调，伴奏的反复使人发腻，没有高潮，所有这些都使它算不上一部完全成功的作品。总之，这部交响剧的历史意义和它的艺术价值多少有些矛盾。这一点不可否认。它是音乐史中的一个比较极端的例子，所追求的理想与瓦格纳、印象派、后期浪漫派的理想不同，是属于冷静、客观类型的音乐作品，手法和效果都十分简朴。这是萨蒂从科克托那里借鉴来的艺术标准。这一艺术标准的意义在此后几十年音乐的发展中，甚至在七十年代先锋派作曲家的作品中，越来越引起人们的重视。

萨蒂曾一度被人视为一个有才能的怪人。1898 年，萨蒂来到巴黎郊区的阿格伊，开始了为期 27 年的、几乎与世隔绝的生活，只有一小部分音乐家认识他，其中包括德彪西。萨蒂曾访问过德彪西家。他性格内向，感情沉郁，使他失去了许多有价值的朋友，只有他早年结交的德彪西成了他终生的友人，尽管时时由于萨蒂的敏感和乖僻，使这一友谊产生过一些裂痕，但终究为两位作曲家的创作都起到了重要影响。

萨蒂的乖僻性格也常常在他的作品中流露出来。在他的乐谱上，满是写给演奏者的各式各样的说明："像害牙痛的夜莺一样地演奏"、"以惊讶的心情"、"局促不安地"、"从牙尖上"等等。遗憾的是演奏者和听众大多漠视这些说明的存在，音乐演奏照样保持安静。这使萨蒂非常生气，他来回走着，尽力劝说人们理解他的创作意图，要求人们在他的音乐伴奏下进行谈话和喧哗。这是一种与众不同的艺术观念，不论我们是否喜欢它，也应承认这种像墙纸一样，只是在那里摆着的音乐是现代音乐中的一部分，日常生活中处处可见，在商店，马路边，在家中，人们是在无意识、

不自觉的状态下“欣赏”音乐，这并不是为这种艺术观念在现实生活中的作用进行辩护，而只是承认它是一种客观现实。

不论怎样评价萨蒂及其音乐，他的影响确确实实启发了法国“六人团”的音乐创作，他音乐中的超现实主义因素，使他成为现代作曲家，如约翰·凯奇和毛里齐奥·卡格尔的先驱。

六人团。1920年，一位名叫亨利·科莱的法国评论家发表了一篇题为《俄国的‘五人团’与法国的‘六人团’及埃里克·萨蒂》的文章，第一次将米约、奥涅格、普朗克、奥里克、迪雷和泰莱菲雷这六位年轻作曲家的名字联系在一起，并提请人们注意这几个已经联合起来举行音乐会的年轻人所写的音乐。事实上，这几个人的联合只说明他们之间的友谊，他们有着不同的艺术个性和相异的气质，他们的相同之处只是笼统地表现在追求新事物这一点上，如何实现这一目标，他们各有自己的做法，并没有一个团体所应有的纲领，或者相同的音乐风格，作为联系的纽带。米约对“六人团”的产生有这样一番话：科莱“非常武断地将我们六人的名字罗列在一起，只是因为我们之间相互熟识，并曾经有一个共同的计划而已。他完全不顾我们之间的不同气质和不同性格。奥里克和普朗克是科克托的追随者。奥涅格与德国浪漫派有着密切联系，而我属于地中海区域的抒情主义者。我当时根本不赞成那些关于美学思想上的联合宣言，而且认为这种宣言是一种绊脚石，是对要使每一新作品都有所不同的艺术家们想象力的不合理限制。但抗议毫无用处。科莱的文章引起了如此广泛的兴趣，结果‘六人团’的称呼像风筝一样飞了起来，而我自己不管是否愿意都成了它的一部分。”这便是组成“六人团”的基础，虽然在产生的初期，有一段时间使他们朝气蓬勃、无忧无虑地在一起，但后来他们各奔前程，每人都有各自成熟的作曲风格，偶然由于情谊或者为了获得人们的注意而重新相聚，可再也不是以前的关系了。

他们六人当中，迪雷回农村，放弃了音乐。泰莱菲雷好像过早地用尽了他的音乐才智，没有再写出什么价值持久的作品。奥利克的兴趣转向了电影音乐创作，并且取得了一些成就。这样，就剩下米约、奥涅格和普朗克三人，他们成为本世纪第二个 25 年中法国音乐界的代表人物。

达律斯·米约(Darius Milhaud，1892—1974)是一位具有犹太血统的法国作曲家，这在《没有音乐的札记》(米约的自传）中，一开始便提到了。

他的孩提时代是在一个舒适的环境中度过的。他的出生地普罗旺斯地区的艾克斯是法国南部的一座古老而优美的城镇。他的父母都受过良好的教育，并非常关心米约的成长。1909 年，米约进入巴黎音乐学院。在此以前，他一直接受普通教育。巴黎对他来说无疑是一个令人振奋的地方，除了师从于维多尔、热达尔日、丹第和杜卡学习作曲和学习小提琴外，他也将自己完全沉浸到了音乐之中，看芭蕾舞，听歌剧，参加音乐会，到音乐沙龙里交谈等等，使他逐渐熟悉了德彪西、斯特拉文斯基、拉威尔等音乐大师。第一次世界大战期间，作为法国大使的秘书去了巴西。这一经历使他在两方面都受到有益的影响。一是接触到了南美的民间音乐和流行音乐。战争结束后，他回巴黎时途经美国，又发现了爵士乐的魅力。有这样一段记述：“我听到的音乐与我以前听到的完全不同，在各种鼓点拍子的衬托下，旋律部分以一种使人屏息的起伏不平和相互缠绕的节奏型交叉地进行，这种音乐在我身上产生的效果是那样强烈，使我不忍离开。”他买了许多爵士乐的唱片带回国，作为他宝贵的音响资料。这些音乐——南美民间、流行音乐和爵士乐对他以后的创作都产生了不可忽视的影响。第二个方面是结识了一位名叫保罗·克洛代尔的人，此人既是非凡的外交家，又是诗人、剧作家，并具有较高的音乐鉴赏水平。在与他共事的同时，米约也受到了良好的艺术熏陶。米约后来几部重

要作品的创作都与这种艺术熏陶有关。

第二次世界大战爆发后，为了逃离法西斯占领下的法国，他携带家眷移居美国，在加州奥克兰的密尔斯学院任教。1947年重返法国。战争结束后，他来往于美国、法国之间。

作为拉威尔之后，法国音乐界的领导人物，他的贡献一直被法国人引以为自豪。

米约从来不是任何具体的“主义”拥护者，虽然他处于表现主义、原始主义、新古典主义、超现实主义的层层包围之中。当然，这并不排除这些“主义”对他的影响。

米约的气质是一位抒情音乐家。这一点他也承认。他的音乐风格通常是与多调性联系在一起的，虽然他并不是第一个写这种音乐的作曲家，巴托克、斯特拉文斯基、席玛诺夫斯基等人早已使用过这种手法。但是，他几乎比任何一位同时代的同行都更为详细地探索了运用几个调的可能性，他对把各种调性结合在一起的效果做了系统的研究，并使这种手法成为他音乐的一个重要特征。他二十年代创作的五部交响曲中的第四部就是明显的一例。

米约并不是总爱使用复杂手法的作曲家，他有许多作品都明显地表现出民间音乐、流行音乐那种简单、纯朴的风格，如管弦乐曲《布罗温斯组曲》(1936)、《法兰西组曲》(1949)、《巴西的城市》(1920)、《新奥尔良的狂欢节》(1947)、《马提尼克舞曲》(1944)和《肯塔基亚纳》(1948)。在这些作品中，米约在保持民间旋律风格的基础上，加进了富于刺激性的和声和响亮的、铜管乐似的配器，赋予乐曲以新的含义。

谈到和声，也应着重介绍一下米约在这方面的特色。可以说同时出现几个和声层的想法构成了米约大部分音乐的基础，当然这几个和声层常常是多调性的，因为各种和声层可能会产生不同的调性差异，给人以多种调性重叠的感觉。米约这样做的目的，大概是为使那些通常由于和声单薄而使配器清晰透明的织体增加其

厚度，变得丰满宏伟一些。

米约的节奏一般是很规整的，只是带有一些强烈的切分音，这与他在南美接触民间音乐有关。

总之，米约是一位具有卓越的创作技巧和对音乐抱有求实态度的作曲家。他既不是一个依靠灵感来临才能写出深奥作品的音乐诗人，也不是对音乐美学问题有着很大兴趣的理论家。他很像一位能够巧妙地运用各种建筑材料，按照各种新的设计，去建设不同建筑物的建筑师。他那富于创作性的追求在他的作品中，通过他良好的艺术趣味、动人的音乐效果而明显地表现出来，使世人对他有一个公正的评价。

米约是本世纪产量最高的作曲家之一。1952 年他 60 岁时，他的作品已达 300 部之多。1963 年时，他的第 404 号作品又问世了。他的创作速度和创作连续性是很少有人可以相比的。到 1974 年去世为止，他一生共创作了 426 部作品。这样多的音乐作品无论从范围或性质上说，都显示出极大的多样性，因此，要对他的作品有一个全面的认识并不是一件容易的事情。有效的办法只能是选择各种类型的代表作品，总结概括，才能有一个尽可能正确的认识。

米约的作品大部分都是受托而创作的，这一点正好符合我们前边把米约比作建筑师的评价。当需要大型、严肃的歌剧时，他写了《克利斯托夫·哥伦布》(1928)，这是他与保罗·克洛代尔合作产生的一部重要作品，其中米约采用了一些电影效果和一个古希腊式合唱队。为了纪念以色列建国三千年，米约写了一个露天演出的歌剧《大卫》(1954)。二十年代，芭蕾舞剧在巴黎盛行，米约便创作了《屋顶上的公牛》(1919)、《蓝色的列车》(1923) 和《沙拉子》(1924)、《世界的创造》(1923)。在管弦乐《忆巴西》和同名的两卷钢琴曲集中，他追忆了在南美的那段时光。另外还有许多无标题音乐作品，是应一些独奏家、室内乐乐队、管弦乐团，

或者其他人的要求而写的。这些都反映了米约丰富多彩的创作生涯和旺盛的创作精力。

欣赏：芭蕾舞剧《屋顶上的公牛》

米约和科克托合作的这部作品又名为《无事可做的酒吧间》。1920年首演，立即获得成功，而且比米约的其他作品更能使作曲家本人受到人们的"注意"，虽然他对此有遗憾之意。可这部作品确实在一个侧面反映了二十年代人们的心理活动和精神面貌。剧情大意是这样：

场景是禁酒期间的一个酒巴间里。挤满了各式各样的人物，每人都戴着一个很大的假面具。一个大块头的黑人拳击师，他衔着一根大雪茄；一个黑人侏儒；一个戴假发的摩登女郎；一个穿着男人晚礼服的女人；一个赛马场的赌棍。他们正在玩着掷骰子游戏，摩登女郎把黑人侏儒背到附近的弹子房：黑人拳击师正在极力吸引女人的注意，可却被赛马场的赌棍轻而易举地打昏了。这时从街上传来了警笛声，大家惊慌起来，因为警察为禁酒而来。酒巴侍从急忙收起酒具，挂出牌子："本店只售牛奶"，于是场景一下子变成了售卖牛奶和冷饮点心的地方，顾客们边吵闹、边啜吸牛奶、边跳舞。警察进门后环视四周，品尝了牛奶，最后也参加了跳舞。侍者打开房顶上的大转扇，可扇叶从房顶上掉下来切掉了警察的头，大家对此装作若无其事，黑人侏儒唱了一首浪漫曲（该舞剧的剧名就来自这首浪漫曲），酒巴侍从将警察的头交给摩登女郎，摩登女郎快活的围着它跳舞，就像是在鲁昂大教堂里的莎乐美一样（理查·施特劳斯的歌剧《莎乐美》中的情节）。然后，大家一个接一个地离去，包括恢复了知觉的黑人拳击师。当酒巴侍从把警察的头按回到警察身上时，他竟复活了，但当他接过侍从递给他那足足有两尺长的帐单时，他吓得张开了大嘴。

这部舞剧的主题体现了科克托追求的、充满戏谑和玩世不恭的情调。在音乐上，米约尽力符合于这一主题，但实事上，正如

人们所料想的那样，他的音乐同这一暴虐性的主题之间存在着很长一段距离，因为他完全是以他在南美学会和喜欢的民间音乐、流行音乐来作为他音乐创作的基础，“探戈舞曲”、“伦巴舞曲”、“桑巴舞曲”、“街头进行曲”以及“伐多舞曲”，这些典型的南美民间舞蹈音乐被米约借鉴过来，虽然这些平凡的有调性的旋律一般是以其他调性的伴奏作为衬托的，但是给人的感觉却是增添了这一旋律的表现力，而不是杂乱无章。如下面一例：上边的两个旋律一个是降 E 大调，一个是 G 大调，两个调重叠进行”。伴奏部分也是这两个调的重叠：

例 85：



这种音乐的效果，在米约的其他作品中也经常出现。

米约的作品还有《世界的创造》、《献祭品的人》《第一交响曲》等，也经常出现在音乐会上。

阿尔蒂尔·奥涅格（Arthur Honegger，1892—1955）被亨利·科莱划入“六人团”之内，实在是一种强迫，因为他与这个团体似乎并没有什么共同之处。首先，他不是法国人，之所以生于法国，只是由于他那瑞士籍的父亲在勒阿弗尔这个法国的小城镇做咖啡生意，而且人们一直把他算为瑞士作曲家。其次，他最初是在苏黎世接受音乐教育，在那里，他树立起了他所崇拜的对象：巴

赫、瓦格纳，这恰好和米约曾提过的战斗口号“打倒瓦格纳”相对立。第三，他的音乐经历和创作观点也不同于“六人团”的其他成员。这三点便可以把他同他的朋友们分开。但是他的大部分创作生涯是在巴黎度过的。这里的环境和艺术气氛并没有使他觉得格格不入，而且在1911—1913年间他就学于巴黎音乐学院，后来又成为丹第和维多尔门下的私人学生。这样看来，把他作为法国作曲家中最少高卢气质的一员大概比较合适。

本世纪二十年代以后，他的作品使他赢得了法国重要作曲家的称号，同米约一样，成为“六人团”的中坚力量。从此，他定居巴黎，接受委托为电影、戏剧、广播配乐，另外还教授作曲、指挥自己的作品，写音乐评论文章和随笔，过着二十世纪作曲家的生活。

他有一本意在阐明他音乐观点的书，名为《我是作曲家》(1951)，比较详细地介绍了他作为作曲家的信条，表达了对未来音乐发展的看法。他说：“作曲家这一职业的特殊性在于，它是一种竭力制作特殊产品的人的全神贯注的活动。”对那些缺乏创新精神的做法表示失望。

“我既不是多调性派、无调性派，也不是十二音列技法派。我不打算像某些反对印象派的人那样回到简单的和声上去。”

在这本书中，奥涅格也表示了他的悲观情绪：“我深信，几年以后我们所熟悉的这种音乐艺术将不复存在。它将同其他艺术一起消逝，甚至更快一些……我认为：我们正生活于我们文明的最后时刻；这是最可悲的，而且将变得越来越可悲。”这种令人沮丧的观点，出自一位广受尊敬、享有声誉而且事业上取得了成功的人那里，使人不可理解。退一步说，这种悲观情绪在那个惶惶不安的时代却是到处可见的，很多人都不同程度地具有这种心理，只不过没有像奥涅格这样坦诚地表露出来。

同米约一样，奥涅格也是一位染指于多种音乐体裁的多产作

曲家。在他那二百余部形式和手法都称得上变化多端的作品中，有一些作品至今不失其先进意义。他最著名的作品有：为朗诵、合唱、独唱、独奏及乐队所写的《大卫王》（1921）和管弦乐曲《太平洋 231》。前者是奥涅格最早的一部重要作品，为建立起他的作曲家声誉起了很大作用，人们一般将它称为清唱剧或交响诗篇。作品分为三大部分，主要描写青年牧羊人大卫一生的经历。另外，《火刑场上的贞德》（1935）和《死之舞》（1938）也是这种音乐形式的作品。

奥涅格的《第五交响曲》（1951）是一部感人肺腑、强劲有力的作品，是他成熟、严肃风格的范例。这部作品的创作开始于二次大战以后，前后数年时间反复推敲，并在 1952 年由波士顿交响乐团首次演出，获得了巨大成功。这部作品又被人称为“三个 D 交响曲”，因为每一乐章都结束在 D 音上。

另外，奥涅格的乐队作品《橄榄枝》（1928）、长笛曲《母山羊之舞》（1919）和《圣诞大合唱》等也是人们所熟悉的。

欣赏：管弦乐曲《太平洋 231》

1923 年，奥涅格创作了交响三部曲，即：三个独立的交响乐章，副标题为“交响性的运动。”其中第一部《太平洋 231》最为成功，1924 年 5 月 8 日在巴黎歌剧院由赛尔盖·库谢维茨基指挥进行首次公演时，听众反映强烈，被称作是二十年代现代派的最新作品。尽管它的主题是来自二十世纪的机械性内容，而且采用了非常不协和的音乐形式，但是它仍然没有脱离描写性音乐的传统。由于这部作品有严格的结构形式，并且旋律的展开是在一系列众赞歌式的和弦上进行的，因此，它既为许多音乐家学习和借鉴，而且易为音乐爱好者和广大群众欣赏。

“太平洋 231”是当时一种先进的大型蒸气机车头，它对奥涅格有着特殊的吸引力。奥涅格曾说过：“如同别人爱马匹一样，我始终热爱火车头。对我来说火车头简直是有生命的。在这首《太

平洋 231》中，我所要表现的并不是对火车头噪音的简单模仿，而是想把我看到的一种印象和感受到的那种愉悦，用音乐的手段表现出来。我首先从具有客观性的设想着手，静止状态的火车头平静地呼吸，然后起动，运行中的火车头逐渐加快速度，最后以每小时 120 英里的高速向前奔驰。它那悦耳的歌声和所具有的感染力，使我选择了太平洋 231，把它作为一个例子，因为这种型号的火车头是用来牵引重型列车的特别快车。"对火车头的这一爱好，也是奥涅格创作这部作品取得成功的一个重要因素。他采用强调作品造型性的创作方针，充分发挥了和声、节奏和配器的表现性能，用音乐描写了一列火车的起动、加速和停车这样一系列机械运动过程。

音乐一开始，奥涅格以钹的震音、弦乐四重奏的震音和在四支圆号伴奏下的倍大提琴的演奏，来表现火车头在静止状态下发出的平稳喘息声。

表现火车头的启动状态时，奥涅格运用大号这件低音铜管乐器，半音阶上行吹出的低沉声响描绘出了火车头缓缓启动的情景。接着三支大管加入了演奏行列，吹出由慢渐快的旋律，表示火车头的行驶速度渐渐加快。在弦乐和单簧管抒缓的衬托下，圆号奏出了一个主题旋律，富于对比的节奏和级进起伏的旋律进行，表达了火车头急速行驶时的激动、兴奋之情：

例 86：



在这急速的火车头行驶声中，大管奏出了以火车行驶节奏组成的旋律，接着就是用各种乐器对这一旋律的模仿，并以乐队的多次全奏使音乐达到高潮，加上尖锐的汽笛声，将火车头向前奔驰的威武姿态刻划的维妙维肖：

例 87：



弗朗西斯·普朗克（Francis Poulenc，1899—1963）是一个地地道道的巴黎人，而且是出生在一个富有艺术修养的家庭，他的母亲弹得一手好钢琴，这为五岁就开始学习钢琴的普朗克创造了优越条件，在随卡多·维涅斯继续深造钢琴演奏技艺之后，普朗克终于成为一位杰出的钢琴演奏家，并且使他创作的钢琴曲成了二十世纪法国音乐沙龙的标志。

普朗克是“六人团”中受科克托和萨蒂影响最深的人。他遇到萨蒂时仅有19岁，但萨蒂的音乐理想却给普朗克留下了难以磨灭的烙印。他的一生，除了为举行音乐会而离开法国以外，其余部分时光都是在巴黎度过的，虽然经历了两次世界大战，而且都应征入伍，但都没有投身于枪林弹雨的战场。第一次因为他年纪太小，第二次又因为他年纪太大。这样，对普朗克来说，他的一生是在大城市的环境下基本保持平静地度过的，因此，有人称他的音乐是属于大城市的音乐。

普朗克的音乐格调是以抒情性为主的，而且在他的作品中，比较有代表性的还是他的那些声乐作品。为此，享有了“法国的舒柏特”之称。1917年，18岁的普朗克创作了为男中音、长笛、单簧管和弦乐四重奏小组所写的《黑人狂想曲》，以轻松愉快、无拘无束的气氛，使普朗克取得了成为刚刚成立的那个小团体特许成员的资格。19岁时，他的钢琴作品《无穷动》（一种自始至终保持一个重复音型的快速音乐体裁）被法国讽刺作家阿纳托勒·弗朗斯比喻为“清晨五点钟的亲密谈话”。普朗克很少涉足大型管弦乐曲的领域，但是他的芭蕾舞剧音乐《母鹿》却写得非常成功。至

于歌剧作品，普朗克虽然只写了两部，但彼此形成了强烈的对比，第一部名为《提瑞西阿斯的乳房》(1947)，是一出表现机智和聪明的超现实主义的笑剧，音乐轻松、愉快。第二部名为《加尔默罗会修女》(1957)，是一部很严肃的作品，描写了一位贵族姑娘在精神上的成长过程，主人公在法国大革命时期成为加尔默罗会的修女，并且宁愿死在断头台上，也不肯还俗。音乐虽然也具有抒情的气质，可看不出轻松的痕迹，表现了普朗克的音乐既有富于抒情性的一面，也具有处理严肃社会题材的能力。

普朗克的其他作品还有：合唱作品《为弥撒的谱曲》(1937)、《圣母悼歌》(1950)，一部两架钢琴的奏鸣曲、一部小提琴和钢琴的奏鸣曲，一组为科克托的诗谱写的歌曲《饰结》(1957) 等等。

法国“六人团”的经历，表现了二十世纪音乐多元化的特征。作曲家个性突出、创作风格自由，人们很难再用一种流派或一种固定的创作模式来概括这种复杂现象了。

这一时期，除“六人团”外，法国音乐界比较著名的人物还有：**让·弗朗赛** (Jean Francaiy，1912—)，他的作品以新古典主义风格为主，有《钢琴与小乐队协奏曲》(1934)、《钢琴协奏曲》(1936) 等。

雅克·弗朗索瓦·安托万·伊贝尔 (Jacques Francois Antoine Ibert，1890—1962) 所写的意趣横生的《嬉游曲》是音乐会上经常演奏的作品，另外还写有电影和广播音乐等。

夏尔·凯什兰 (Charles Koechlin，1867—1950) 是福莱和马斯内的学生，他的作品数量很多，而且大多风格新颖，但因他害怕出名，常要限制其音乐的流传，使许多作品长时间内一出他的朋友圈子就无人知道。他那精练、稳重、严谨的风格，对他的学生们，其中包括普朗克 (1921—1924，普朗克师从凯什兰学习作曲) 的影响很大。他的作品有：三部弦乐四重奏，一部钢琴五重奏，小提琴、中提琴、大提琴、长笛、双簧管、单簧管、大管和

圆号奏鸣曲等，他还著述了三卷《和声概论》(1929—1933) 和四卷《配器概论》(1949 出版)。

乔治·艾尔贝尔·米戈 (Georges Elbert Migot, 1891—1976) 是作曲家，同时又是画家和美学著述家。他的音乐作品有歌剧、芭蕾舞剧、合唱、交响曲和其他管弦乐作品，因不受法国作曲界任何流行派别的影响而有“独家村”之称。他的著作中较为著名的一本为《美学概论》(1919)。

安德烈·皮罗 (Andre Pirro, 1869—1943)　1912 年继罗曼·罗兰之后任巴黎大学文理学院音乐史教授，成为一代法国音乐学的权威人士。撰有不少关于巴赫、布克斯特胡德 (1637—1707), 丹麦作曲家、管风琴家) 和许茨 (1585—1672, 德国作曲家) 的论著。

罗曼·罗兰 (Romain Rolland, 1866—1944) 是作家，也是音乐史学家，1901 年任高等社会科学学校音乐科主任，1903 至 1913 年在巴黎大学文理学院讲授音乐史，后隐居瑞士。1938 年回到法国，被德国占领军囚禁于集中营，病危时才获释，著有多部颇有学术价值的论著，其中有：十七世纪歌剧的专著《吕利和斯卡拉蒂以前的欧洲歌剧史》(1895 年出版),《贝多芬》(1903, 傅雷的汉译本《贝多芬传》, 1946 年由上海骆驼书店出版),《今日的音乐家》(1908, 白华的汉译本《现代音乐家评传》, 1950 年由上海群益出版社出版,《亨德尔》(1910, 严文蔚的汉译本, 1954 年北京音乐出版社出版),《创造者贝多芬》(1929),《歌德与贝多芬》(1930, 梁宗岱的汉译本, 1981 年人民音乐出版社出版) 和《往昔的音乐家》(1933)。十卷本长篇小说《约翰·克里斯朵夫》(1904—1912; 傅雷的汉译本 1957 年由人民文学出版社出版) 写的是一位作曲家成长的故事，为我国许多读者所喜爱。

德国—奥地利

德、奥现代音乐的旗帜在勋伯格的擎举下，许多音乐家先后加入到了这个行列之中。其中有勋柏格的两个得意门生：贝尔格和韦伯恩，此外还有欣德米特。

阿尔班·贝尔格（Alban Berg，1885—1935）出生在维也纳一个很有教养的家庭，受过良好的教育，少年时代热情、奔放的性格，使他有一个时期理想将来能够成为诗人。15岁以后才开始对音乐表现出明显的偏爱，虽然在此以前就已写了大量歌曲和二重唱，但在那时他还不打算以音乐伴其终生。1900年，父亲去世后不久，他也身患重病并从此直到去世一直是半个病人。对于一个正值满怀壮志的青年来说，这无疑是一种沉重的打击。加上他在一次普通文科考试中失败，变得更加失望，有一段时间甚至失去了生活的信心。

1904年秋，贝尔格结识了勋伯格，从此改变了他的生活道路。勋伯格的坚强性格使贝尔格在思想上逐渐稳定下来并产生了自信心。加上他获得了一小笔遗产，从而使他能够把全部精力投入到了音乐事业之中。假如没有健康方面的影响，贝尔格的一生可以称得上是坎坷最少的一生。

从1904年到1910年，贝尔格在他这位良师益友的指导下学完了全部音乐课程：和声、对位、配器、曲式、作曲。他也意识到了自己才能的所在和追求的方向，因此，他有意识地、耐心地解决音乐上的难题。在恩师的严格教导下，他从一个富于幻想和敏感的青年变成为严谨而富于哲理性的艺术大师。他最早发表的作品就体现出了这一时期贝尔格在音乐风格上的逐渐变化，从《七首早期的歌》（1905）所表现出的舒曼、沃尔夫，偶尔还有德彪西的痕迹转变为《钢琴奏鸣曲》（1907）的后期瓦格纳音乐风格，继而发展到《四首歌》（1909）和《弦乐四重奏》（1910）的表现

主义和十二音列作曲技法，最后成为勋伯格之后的又一位德、奥现代音乐大师。他的作品也标志着现代音乐的发展历程。

1910 年以后，贝尔格的音乐和其同窗挚友韦伯恩一样，达到了传统的音乐规则尤其是调性原则再也无法发挥重要作用的程度，开始创作短小的作品以试图解决他们所遇到的问题。贝尔格在 1912 年写出了微型的《奥尔登堡之歌》，1913 年写出了单簧管和钢琴的《四首乐曲》，1914 年写出了《三首乐队曲》。但贝尔格从未热衷于将这种缩微的音乐体裁作为他长期的表现手段，他的目标是到更大的领域内去抒发他的壮志。

1914 年 5 月，贝尔格观看了德国戏剧家盖欧尔格·毕希纳的戏剧《沃伊策克》后，受到震动，决心把它写成歌剧。从 1915 至 1917 的两年多时间里，贝尔格的头脑中时常出现弗朗兹·沃伊策克这位命运悲惨的士兵形象，受人污辱，爱人不忠，复仇的心理促使他杀死了妻子，并以自殉来赎罪。贝尔格对这样一个人物寄以了深切的同情。为了很好地表现这个人物，贝尔格也确实花费了不少心血。在歌剧的结构上，贝尔格把松散的故事情节集中安排于三幕中，大致相当于古典戏剧的结构。可音乐的统一性却成了难题，由于他的音乐创作是立足于采用现代作曲技法，使他不得不放弃能够将音乐的统一性得以实现的调性关系，就如同缺少调性关系这种良好的基石而去建筑一座雄伟的音乐大厦一样艰难而不可思议。但贝尔格经过一番努力，最终获得了收获。这部作品的成功使贝尔格从此声誉大震，成为德国乐坛上的风云人物。从 1925 年 12 月由埃里希·克莱伯尔指挥在柏林首次公演，到 1936 年，《沃伊策克》共上演了 180 余场，创造了二十世纪上半叶大型严肃歌剧上演次数的最高纪录。以后又在英国和美国相继上演，美国华盛顿国会图书馆于 1936 年收藏了全部歌剧的手稿。然而，贝尔格对这一巨大成功不以为然，他认为这样容易受到观众欢迎的作品，艺术水平往往是不高的，只是为了迎合人们的趣味。这一

观点的偏颇之处当然是显而易见的。事实上，贝尔格这样看待自己的作品也是毫无道理的，因为《沃伊策克》确实是一部不同凡响的作品，以前边所谈到的音乐的统一性为例，《沃伊策克》的三幕之中的每一幕，以及每一幕中的每一场都被贝尔格设计成为可以独立存在的单位。他的这一作法是以传统音乐形式为基础的，通常与“纯器乐”形式有关，如第二幕第一场为严格的奏鸣曲式乐章，第二幕第二场为狂想曲和赋格曲结构，等等。在这种音乐结构中起主要作用的是一种贝尔格预先设计好的主导动机和复杂多样的作曲构思，如同他创作的其他作品一样，贝尔格那严谨的、恰到好处的作曲技巧使《沃伊策克》这部歌剧产生了一种自发的、充满感情的戏剧性效果，很好地解决了音乐统一性的问题。

对于《沃伊策克》的成功好像已占用了许多笔墨，然而，有两点还是应当介绍一下。第一，由于《沃伊策克》以及后几部作品的成功，使贝尔格成为“第二维也纳乐派”三位成员（第一维也纳乐派是海顿、莫扎特、贝多芬，第二维也纳乐派是勋伯格、韦伯恩、贝尔格）中唯一受评论界和公众中赞誉的一位。因此，当1926至1933年他的音乐被纳粹禁止在德国上演的时候，他一直能以版税和上演税来维持生活。第二，贝尔格的《沃伊策克》与斯特拉文斯基的《浪子的历程》虽都是本世纪优秀的现代歌剧作品，却分别代表了二十世纪音乐艺术的两种主要派别：表现主义和新古典主义，它们在音乐上、戏剧上和美学观点上有着种种不同，只有未来才能判断在这两部歌剧中哪一部更伟大。不过，就听众的反映来看，更多的人将被《沃伊策克》所感动，而不是《浪子的历程》。

自《沃伊策克》之后，贝尔格又回到了室内乐的创作之中。1923至1925年创作的《室内协奏曲》同《奥尔登堡之歌》中的最后一首以及《沃伊策克》的部分章节一样，都显示出了一些十二音列作曲技法的痕迹。然而，只是到了1926年创作弦乐四重奏《抒情

组曲》时，贝尔格才在该作品的某些乐章中第一次有意识地使用了十二音列作曲技法。贝尔格对十二音列作曲技法的运用与他的恩师勋伯格和挚友韦伯恩有些不同。在勋伯格和韦伯恩的音乐中，十二音的排列是以间隔的连续来表现的，而在贝尔格的音乐中，十二音的排列有着类似旋律轮廓和调性涵义的特点，这些特点在贝尔格看来与间隔的连续有着同样重要的意义，有时甚至超过了后者的重要性。因此，贝尔格常常在同一部作品中采用几种不同的十二音排列形式，并使它们建立相互联系或相互对比的关系，这就是贝尔格在十二音列作曲技法上表现出的匠心独运的风格。他这部第一次有意识地运用十二音列作曲技法的大型作品，虽然与勋伯格的 1927 年完成的第一首十二音列作曲技法作品《管弦乐队变奏曲》在创作与出版时间上大致相同，但在音乐技法和音乐风格上表现出了两人的不同。继《抒情组曲》之后，贝尔格很快又开始了另一部歌剧的创作。

1928 年，贝尔格根据德国剧作家韦德金德的《世俗精神》和《潘朵拉的盒子》两部悲剧开始创作歌剧《鲁鲁》，这期间因谱写音乐会独唱曲《葡萄酒》(1929) 和《小提琴协奏曲》(1935) 曾一度中断了创作进程。贝尔格生前只完成了这部歌剧的全部钢琴谱和第一、第二幕的管弦乐队总谱，第三幕的配器未能完成。这部歌剧于 1979 年 2 月在巴黎首次以完整的三幕剧公演时，第三幕的配器是由别人续补的。

1930 年贝尔格给勋伯格的一封信中曾谈到有关这部歌剧的创作情况。他说他当时正处于精神上十分痛苦的时期，是被迫选择了韦德金德这两个剧本，因为里面只有五分之一可以被采用，不得不为此消耗许多精力。然而，在这一选择的过程中，贝尔格在戏剧方面，尤其是音乐戏剧方面的才能却得到了充分施展。他对歌剧每一场的基本要点都很清楚，他的歌剧语言变得更为简洁，他的音乐是以独特的姿态展现于歌剧舞台的，使我们不需要增添什

么文字来增加气氛，也能明了歌剧的主题。这正是贝尔格音乐创作的目标。

在歌剧的结构安排上，《鲁鲁》比《沃伊策克》更为周密、复杂，它将传统的歌剧歌唱形式与音乐、戏剧和歌词之间错综复杂的相互联系以及宏大的歌剧结构融汇在一起，在这种宏大、复杂的结构中，三幕戏的每一幕及每一幕的每一场都由一种可以独立存在的音乐形式占据主导地位。在这一点上，《鲁鲁》与《沃伊策克》是一致的。这也说明贝尔格在处理歌剧结构中音乐的统一性问题时，是以各个部分的独立和整体上的联系为基础的，首先是每一部分要成为一个独立的部分，然后再寻求它们之间的联系。这一手法也同样有别于斯特拉文斯基。

《鲁鲁》的剧情大意为：一个具有诱惑力而又总带着不幸的女人，她毁了所有追求她的男人，最后她自己也做了流氓的刀下之鬼。在这部歌剧的创作中，贝尔格对“鲁鲁”这一人物寄予了厚爱，对她的经历和遭遇用音乐表示了理解和同情。虽然这部作品最终没有在贝尔格的笔下完成，但仍不失为二十世纪少数几部歌剧杰作之一。

1935 年 2 月，美国小提琴家路易斯·克拉斯纳委托贝尔格创作一部小提琴作品。贝尔格接受了这一委托，准备利用创作歌剧《鲁鲁》的间隙来完成。四月，发生了一件意外的事情，贝尔格的好友阿尔玛·马勒之女玛农·格罗皮乌斯在复活节那天与世长辞，芳龄仅 18 岁。这对贝尔格来说不能不算是一次打击。因为他视玛农·格罗皮乌斯为自己的女儿，十分宠爱她。她的突然病逝，使贝尔格悲痛不已。他将正在创作的小提琴协奏曲题词为“纪念一位安琪儿”，并停止了此时已毫无心情进行创作的《鲁鲁》，全力以赴地写作这部协奏曲。他用了他一生中最短的创作时间，于同年 8 月 11 日终于完成了这部作品。也许贝尔格在此时已有一种死亡的预感，所以才加速了创作。1935 年的圣诞节，贝尔格也

永远停止了工作，生前未能听到这部耗尽他心血的作品。直至1936年4月19日，在巴塞罗那举办的音乐节上，由赫尔曼·谢尔钦指挥、克拉斯纳独奏，才使这部作品首次展示在听众面前。到第二次世界大战结束，克拉斯纳仍是这部作品唯一的解释者。如今，贝尔格的这部作品不仅是他最著名的小提琴协奏曲，而且也是现代流行的小提琴协奏曲之一。有人将它比喻成一幅描绘少女玛农·格罗皮乌斯的肖像画，也有人将它比喻为与莫扎特的《安魂曲》一样，是一部作曲家本人的安魂曲。无论怎样评价，贝尔格的《小提琴协奏曲》都可称得上是二十世纪最重要的协奏曲之一。它的重要程度使我们不能不对它做一番介绍：

这部《小提琴协奏曲》共有两大乐章，每一乐章又分为两个部分。第一乐章的第一部分为一“序曲”段落，第二部分为一“诣谑曲”段落，描绘了活着的玛农·格罗皮乌斯那美丽、活泼、可爱的形象。第二乐章的第一部分是一华彩段落，第二部分是一慢板段落，描绘了玛农的突然病逝，以及她的形象得到了升华。

在音乐上，这部《小提琴协奏曲》是由三种音乐素材组成的。第一，是贝尔格的一个十二音排列形式，它的独特之处在于除最后是连续三个二度音程以外，其他相邻音之间的音程关系均为三度。显然，根据这样一个音列所构成的和弦与传统的和弦结构很相似，因为两者都是以三度音程作为和弦的构成基础，不论贝尔格是否有意这样做，客观效果还是表现了与传统和声进行的接近，并且，引出了与传统和声进行密切相关的调性感觉。这决非仅是理论上的推测。这部小提琴协奏曲的很多地方确实给人以强烈的调性印象，在这一点上，贝尔格不知是走在了勋伯格的前面，还是落在了后面。

第二种素材引用的是一首奥地利的民歌。贝尔格采用这首民歌大概出自这样两个原因，一是这首民歌舒缓而伤感，很适于表现对玛农·格罗皮乌斯这位早逝少女的哀悼，二是这首民歌基本

上也是以三度音程为旋律发展的基础，这就与贝尔格的十二音列相吻合。

第三种素材是一首“众赞歌”，它开头的几个音与贝尔格十二音列的最后几个音一致。这一素材又表现出对亡者灵魂得到升华的安慰，同时也不免对死亡的悲哀与无可奈何之感。

贝尔格处在音乐史上发生深刻变化的时刻，他似乎感到有必要维护他与他的同行们正在运用的新的音乐语言与十八九世纪德、奥音乐伟大传统之间的联系。他那自然的抒情风格，他对主题结构和音乐展开的传统概念，他对舞台戏剧那种宏大表现形式的偏爱，以及他在音乐中表现出的强烈的感情气氛，都与后期浪漫派和马勒的音乐风格相联系。多年来，人们对贝尔格的评价出现了一些变化，比如他在《小提琴协奏曲》的十二音列中采用了容易使人联想到调性音乐的旋律与和声结构的音符排列，在当时，人们赞不绝口，称之为“内在音乐性与不受教条束缚的表现”。而后来却又受到了人们的指责。以法国现代作曲家布莱兹为首，指责贝尔格的手法不可理解，说他是在拒绝接受十二音列作曲技法的真正含意。

人们现在可以意识到，贝尔格的音乐创作总的来说速度缓慢，考虑周密。他手法娴熟、感觉灵敏，在他为数不多的作品中显示出了他智慧过人，想象力丰富，是勋伯格最富有浪漫色彩的弟子之一。他早于勋伯格完成了十二音的排列，先于巴托克和梅西昂使用了对称弓形形式的曲式结构以及被称为具有梅西昂特色的节奏、音程模式，同时在贝尔格的音乐中也能发现“距离转调”（卡特）、“图示节拍”（施托克豪森）、“附加速度”（里格蒂）等当代作曲技法的痕迹。

安东·冯·韦伯恩（Anton von Webern，1883—1945）同贝尔格一样，也是勋伯格的得意门徒，“第二代维也纳乐派”三成员之一，是德、奥现代音乐的又一代表人物。在他们师徒三人当中，韦

伯恩的声望也许只能居于第三位，因为他既没有勋伯格那样的信念和奋斗精神，也没有像贝尔格的《沃伊策克》那样一出世就受到公众欢迎的作品，不管他死后受到了何种赞誉，在他生前却没有享受过获得巨大成功的欢乐。

对于他们师徒三人的关系，有人做过这样的描述：年轻的贝尔格和韦伯恩学习了他们老师的风格，并且率先以气氛高度紧张的半音阶形式来写音乐。当勋伯格转向无调性时，他们也放弃了大、小调的概念为管弦乐队、各种室内乐组和人声写短小的、表现主义的乐曲。当勋伯格创立了十二音列作曲技法原则时，他们都在他的身边，但他们在音乐上的相似之处却从此结束了，两位年轻人逐步形成了鲜明的个人音乐风格。虽然他们之间的友谊保持了终生，但后来他们都走上了不同的生活与音乐创作的道路。德国音乐评论家雷内·莱博维茨有过这样的描述："贝尔格的天才表现在为勋伯格的新发明与旧手法之间努力建立起一种联系，因而他是从勋伯格作品中向后看的因素中获得了收益，而韦伯恩的天才则表现为着眼于勋伯格作品中固有的、向后人展示进行各种探索的可能性，因而他能够成功地吸收勋伯格作品中特别新颖和激进的因素。"

斯特拉文斯基在他与美国指挥家罗伯特·克拉夫特的那篇发人深思的谈话录中，从个性、外貌的不同来描述了这两位同师不同路的现代作曲家："在我的墙上挂着一张贝尔格与韦伯恩的合影，那大概是贝尔格创作《三首管弦乐曲》(1914—1915)时拍摄的。贝尔格，高高的个子，身体显得有些柔弱，面貌清秀，神采外露；韦伯恩，矮个子，身体粗壮，眼睛近视，神态抑郁。贝尔格那飘垂着"艺术家"标志的老式围巾展示出他的风貌；韦伯恩则穿着一双农民式的鞋，上面好像还沾了很多泥土，这些都给了我某种意味深长的启示。"

的确，贝尔格与韦柏恩从音乐风格到外貌气质以及生活经历

都存有差别。

韦伯恩最初接触音乐是从钢琴和大提琴开始的。1902 年入维也纳大学，向吉多·艾德勒学习音乐史，遇贝尔格并成为知交。1904 年韦伯恩成了勋伯格的第一位学生，这是他一生中的一个转折点。两年以后，他完成了为期四年的大学生活，获得了哲学博士学位，在此之前的两年时间里，韦伯恩向勋伯格学习作曲一直是私下进行的。1908 年后，韦伯恩开始从事音乐创作，并在德、奥等地任剧院指挥和当家庭音乐教师。1915 年应征入伍，但仅一年多的时间便因视力的原因而退役，随即定居维也纳郊区并在那里度过了此后的 28 年。

尽管韦伯恩作为一位作曲家而忙碌了一生，但音乐却一直未能解决他的生计问题。他经常写信给他的朋友请他们帮他找一个有较好报酬的工作，有些信写得凄惨动人，使人想起了莫扎特的类似经历。“我可以做出多少工作啊，如果我稍有一点积蓄的话！”为了维持生计，他在两个业余音乐团体当指挥，一个是合唱团，一个是管弦乐队，另外还教有几个作曲学生，并在犹太文化学院任教数年。二十年代，他帮助勋伯格组织和指挥了一系列现代音乐专场音乐会，后来又当了一个音乐出版商的顾问和校对，并在奥地利广播管弦乐团任指挥。直到三十年代，他才开始被承认为指挥家，并且三次被邀请去伦敦指挥英国广播公司的管弦乐团，这是一个当时很有声望的团体。

二三十年代，韦伯恩的音乐被官方称为是“文化上的布尔什维克”而禁演，家庭也被拆散。第二次世界大战期间，他一直留在维也纳，直到 1945 年当炮弹即将落在身边时，韦伯恩才来到离萨尔茨堡不远的密特西尔山村。1945 年 9 月 15 日的夜晚，他在睡觉之前走出房间吸烟时，由于当时正在实行严格的戒严，他吸烟的亮光被一名占领军的美国士兵发现后便开枪射击，韦伯恩中弹身亡。这一悲剧性的偶然事件结束了本世纪一位重要现代作曲家

的生命。

战争结束以后，文化事业很快得到了恢复。许多人撰写文章呼吁人们要对这位作曲家以应有的重视，他的音乐作品开始出现在舞台上，他的音乐风格从德国、奥地利到英国、意大利、甚至在新古典主义审美趣味牢固地占据统治地位的法国，都广泛地引起了人们的兴趣。各国的作曲家们从韦伯恩的作品中找到了他们所追求的新思想，于是很快出现了一个韦伯恩“学派”。他的音乐思想也成了新先锋派的起点。还有一种有趣现象，与韦伯恩的音乐思想截然对立一派的领袖人物斯特拉文斯基也成了韦伯恩的拥护者，这一点，在前面斯特拉文斯基对贝尔格与韦伯恩个性、外貌的描述中已经表现出来了。1958 年，斯特拉文斯基又进一步阐明自己这一看法，他说：“在本世纪音乐中，我仍然很喜爱韦伯恩两个时期的作品，即后期的器乐曲和从最早的十二首作品到《三重唱》之间的歌曲。这两个时期的作品都去掉了早期作品中表现出的那种矫揉造作的毛病，它们也许是韦伯恩作品中最有光彩的音乐……韦伯恩对我来说意味着音乐上的正义，我毫不犹豫地置身于他那尚未成为正宗艺术的‘缪斯’仁慈的荫庇之下。”这并不仅仅是口头上的称赞之词，实际上，斯特拉文斯基五十年代创作的许多作品中都表现出受到了韦伯恩音乐的深刻影响。

与老师和挚友相比，韦伯恩的作品数量不多，也并未反映深刻的现实生活内容，多无标题，感情远不像贝尔格那样激烈、夸张，却十分强调勋伯格音乐风格中唯理智论的那一面。除了相当数量的早期作品和为数不多未曾发表的晚期作品以及一些改编的作品外，只有 31 部编有作品号，其中一半以上是声乐作品。

韦伯恩的创作大致可分为三个阶段：调性阶段（1907 年以前）；“无调性”及早期十二音列作曲技法阶段（1907—1924）和采用十二音列作曲技法阶段。作为作曲家的成长过程，韦伯恩与他老师的影响是分不开的，尤其是早期，他采用并扩展了勋伯格

音乐作品中的激进因素，其感情之强烈，出乎老师的意料。但是，从另一方面来看，他又与老师有所不同。有人把他比喻为音乐界中的微图画家，他的作品很少有超过十分钟的，他那有六个乐章的大合唱（作品 31 号）也只用了十五分钟，可算是他篇幅最庞大的作品了。一般作品不超过几分钟，有的只有十几小节，最短的只有 15 秒钟，这也可以称得上是音乐史上的一项纪录。他常常将音乐压缩到只剩下基本要素的地步，放弃种种传统和声概念，把许多孤立的音乐部件，按复杂的对位与节奏排列形式组装在极为短暂的时间之内。

从韦伯恩第一阶段即调性阶段的作品中我们可以看出，一方面他吸收了奏鸣曲和变奏曲的古典主义传统音乐原则，另一方面又吸收了一些诸如瓦格纳、施特劳斯、沃尔夫、马勒等音乐大师的高超技艺，比如绝妙的旋律进行、大胆的曲式结构、新颖的乐器演奏技法等等。这方面的一个例证就是他的《帕萨卡里亚》（作品第 1 号）。这部作品的形式很有可能是受了勃拉姆斯《第四交响曲》终曲的启发，它主题的渐进变化方式也许应归功于施特劳斯常取材于文学作品的管弦乐曲写法。

韦伯恩这一阶段的作品，其中包括最初的十一首作品，具有一些他全部作品所特有的、始终不变的特点：结构短小精练；由广阔的不协和音程所构成的旋律；很多休止符，甚至有的作品中休止符多于音符；力度弱到难以想象的程度。乐曲都采用了“点描”手法，旋律的进行是由一件独奏乐器奏出的一个音符跟着另一件独奏乐器奏出一个音符的连接而成，韦伯恩多使用各种乐器奇特音域的各种效果，如在各种乐器上加弱音器，利用有些乐器的泛音，发展木管和铜管乐器的吐奏法等等。

第二阶段是韦伯恩进一步探索时期。从传统的观点来看，音乐的发展过程分别为陈述——变化——再现这样三部分，最典型的就是奏鸣曲式的结构形式：呈示部——展开部（发展部）——

再现部。到这时，要求出现明显再现的思想已被放弃，剩下的只有陈述和连续不断的展开，这就形成了一种与文学领域中的散文相类似的音乐体裁形式。韦伯恩就是这种音乐体裁的倡导者。他的观点体现了当时占主导地位的否定原则，认为任何音乐动机都不应太突出，也不应太具体，而要任其自然发展。

由于人们对所熟悉的传统体裁模式的依赖，导致韦伯恩和勋伯格一样，在运用这一独特的体裁形式时，要像一位表现派作家那样依赖于作品的内容，以明确的内容来弥补音乐结构的不足，这就促使韦伯恩放弃器乐曲的创作而转向以歌词为结构基础的声乐曲。事实上，他当时也的确写了不少声乐曲。

韦伯恩在声乐创作方面十分讲究歌词的韵律，这似乎和瓦格纳那种强调宣叙调的观点有关系。在瓦格纳看来，歌词中个别字的重要意义可以通过旋律、和声、节奏和乐器的音色变化而得到加强。这一主张显然是正确的。但用之过滥，就会偏离作曲者的目标。韦伯恩在他的声乐作品中可以说是取得了一种恰到好处的音乐效果。

范围广泛地运用乐器音色的变化也是韦伯恩第二阶段的一个特点，这和第一阶段采用"点描"手法是一致的，是第一阶段音乐风格的延续。所不同的是着意于力度的变化幅度，开始运用一些明显的节拍、强弱对比，甚至并列使用各种能造成不同音乐效果的演奏技巧，以增加音乐的表现力。这些特色在他 1909 年到 1914 年间创作的一些器乐作品中表现得尤为突出，如《五首弦乐四重奏》（作品第 5 号）、《六首大管与弦乐队曲》（作品第 6 号）、《四首小提琴和钢琴曲》（作品第 7 号）和《供弦乐四重奏的六首钢琴小曲》（作品第 9 号）等。

由于韦伯恩音乐作品的篇幅异常短小，所以当他的第 9 号作品发表时勋伯格做了一段文字解释："用一个手势来表达一部小说，由一次呼吸来表示一场欢乐，这样的凝练只有在同样缺乏自

我怜悯的情绪时才能获得。”因此，在第一次世界大战后的年代里，韦伯恩创作时采用了大谱表（或称总谱表，是高、低音谱表的组合），这一方面是出于需要音域较宽的愿望，另一方面是出于要使自己扎根于古典传统的动机。

这一阶段，韦伯恩对十二音列作曲技法进行了一些探索，并在一些作品中表现出了他的探索成果。

全面采用十二音列作曲技法进行创作是韦伯恩在第三阶段所从事的工作。与勋伯格相比，他对十二音列技法的理解可能更深刻一些，而且对它的运用可以说更具有连贯性。在他运用这一技法创作的作品中，不仅在音程关系上采用了序列形式，在音色、节奏、织体、力度、休止符等多方面也讲究序列的原则，这就显然比勋伯格和贝尔格对十二音列作曲技法的运用更加细致严格。

在韦伯恩的这些作品中，表现出一种审美态度上的激进主义，尽管这些审美态度都深深地扎根于某些十九世纪和二十世纪初的文化思潮之中，或者我们说，也许正是因为这种扎根的缘故才使这些作品具有如此大的影响力。韦伯恩对音乐史的观点属于历史主义和进化论的范畴，他的音乐作品也自然是西方尤其是德国音乐发展过程中的一个必然阶段。韦伯恩经常引用克劳斯对语言应用道德责任的论述，引用歌德有关色彩和植物变态的理论，以及巴赫将创作与教学两个目的集于一身的《赋格的艺术》。他把《赋格的艺术》称之为“最高的真实”，因为它的抽象性仅来源于一个单一的音乐主题，这对韦伯恩来说，这正是他所努力追求的，是他吸取古典音乐的源泉。从这里他找到了他的表现愿望，在他后来的许多音乐作品中都不同程度地发挥了这种以前不多见的、强烈的表现愿望。

尽管韦伯恩在五十年代所享有的崇高声望近年来并没有呈现出衰退的迹象，但许多对他的音乐的评价只侧重后期一些作品中的表现性，是韦伯恩所具有的独特的抒情风格。对大部分听众来

说，第一次欣赏韦伯恩的作品时所得的印象是一片“标准”的混乱，那被众多休止符隔开的，时隐时现的零散音响，好像是随意发出的各种信号，只有在反复聆听和仔细分析后才能对音乐获得完整的、有意义的印象。原来那些混乱的东西这时就成了极有组织的形式，即使是在一些篇幅短小的作品中，也能将韦伯恩那富于个性、有着诗意和表现力的音乐风格充分地表现出来。

要想仅仅通过理论性的文字说明来对作曲家进行比较深刻的认识，这可能是一件比较困难的事，原因就是脱离了实际音响。所以，我们在介绍韦伯恩音乐特点的同时，也应谈一下他的实际音响，虽然对这样做的效果还没有把握，因为韦伯恩的音乐中所显示出的复杂程度，似乎是专为研究者或有志于了解他的音乐的人设计的，而没有考虑到人们一般的需要，但无论怎样讲，这样做还是有道理的，至少是有益的。

欣赏：《交响曲》（作品第 21 号）

韦伯恩把这部 1928 年 8 月创作的作品称为“交响曲”，不管从哪方面来说都是名不副实的，首先，他所用的乐器仅有九件：单簧管、低音单簧管、两支圆号、一架竖琴和一个弦乐四重奏组（两把小提琴、一把中提琴和一把大提琴），这离演奏交响曲所需要的最一般的管弦乐队的规模也相差甚远。其次，这部短小的“交响曲”只有两个乐章，虽然这样的先例很早就有了，如舒伯特的《未完成交响曲》，但这两个乐章的短小程度恐怕已超出了人们所理解的交响曲的范畴。韦伯恩所以要采用“交响曲”这一名称，可能出自他对交响曲这一传统音乐体裁的特殊理解。

第一乐章是稍加变化的奏鸣曲式，形成了对称的二部性结构，轴心位于第 34 小节和 35 小节的两个延长记号之间，轴心两边的各 10 小节形成了逆向进行的关系，最先出现的十二音列不仅是这一乐章的主题，也是全曲的主题，它是由完全对称的两个六音音组构成的没有重复的十二音列。

例 88：



接下去就是这一基本音列的几次变化：逆行、倒影、逆行倒影进行音高和音色的模仿，构成了四部卡农式的复调织体。在基本音列展开的时候，韦伯恩强调了小二度音程跨音区的音色变化，并用了比音符还多的休止符来造成音乐进行中的停顿感觉，然而整个乐章的连贯性却没有因众多的休止符而遭到破坏，因为韦伯恩赋予它内在的统一。

第二乐章是一变奏曲，由主题（基本音列）、七个变奏和尾声构成。整个结构也是分为两个对称的部分，其中心是第四变奏，第一与第七变奏、第二与第六变奏、第三与第五变奏在织体布局上都相似。该乐章主题是交响曲基本音列以 G 音为轴心的倒影。也是由逆行的两个部分组成，共长十一小节，其他七个变奏及尾声的结构和长度都与主题相同。七个变奏分别在织体、音色、力度等方面进行变化。

这部作品布局严谨、结构简练，是韦伯恩“音色旋律”手法发展到规范化的产物。

保罗·欣德米特（Paul Hindemith，1895—1963）完全可以称得上是多才多艺的音乐家，他的音乐生活特别丰富，从最具实践性的领域到最富有理论性的领域，很少有他未曾接触过的方面。他能够演奏多种乐器，尤其是中提琴他最为拿手。他既是一位创作了各种体裁和各种表现手法的多产作曲家，又是一位领导过很多有声望的管弦乐团的指挥家。他是一位能启迪他人的良师益友，又是一位有着影响力和号召力的重要的现代作曲家。他对西方现代音乐的发展所做出的贡献是不容忽视的。

欣德米特生于美因河畔的哈瑙，父亲是位绘画大师。1909 年

欣德米特进入法兰克福音乐学院师从阿道夫·雷伯纳学习小提琴，1913年又从伯恩哈德·塞克尔斯学作曲，他在弦乐演奏和作曲方面都显示出了惊人的才能。20岁时，已是法兰克福歌剧院的乐队首席和第一流的弦乐四重奏组的中提琴演奏家，1923年辞去了乐队首席之职，专以中提琴演奏家的身份从事独奏和重奏的演出活动。

第一次世界大战以后，欧洲各国都全力恢复和建设自己的各项事业，德国的情景也令人振奋。当时的各种艺术都已进入了成熟时期，与其他国家相比，德国的文化生活在战后到希特勒上台这一段时间是居于领先地位的，尽管当时的德国正在遭受着严重通货膨胀的折磨并面临着威胁国家生存的一个又一个的政治危机，殖民地失掉了，工业区被剥夺了，留下来的只有战后的废墟和大量身无分文的人，他们战前的积蓄已被战后的通货膨胀一扫而空。然而，在这种普遍的恶劣环境下，艺术事业却呈现出繁荣的景象，那些不断更换的政府相继在一百多个城市里建立起了歌剧院、交响乐团，并且慷慨的把钱花在上演耗废巨资的新歌剧上，美术学校、音乐学校如雨后春笋拔地而起，各类具有很高素养的艺术人才从这些学校里源源不断的走向社会，促进了艺术事业的繁荣。

1921年，对欣德米特来说是具有重要意义的一年，这主要有两个原因：其一，他的两部独幕歌剧《谋杀，妇女的希望》（考斯卡作词）和《木偶努施·努西》（弗朗兹·布莱作词）在斯图加特上演时受到了热烈欢迎，其二，在多瑙兴根当代室内乐音乐节上演奏了他的《弦乐四重奏》（作品第16号），这就使欣德米特在世界乐坛上顿时成了名人，开始了他一生中的一个转折。

多瑙兴根音乐节对欣德米特后来许多年的音乐事业起了重要的作用。从1923年起，欣德米特就是这个音乐节的主持人之一，在他任职期间不仅成功地举办了多场音乐会，而且从这种具体的

音乐活动中逐渐看清了自己的奋斗方向，同时，他所发挥的积极作用对新一代年轻作曲家有决定性影响。1927—1929年间，他还主持了巴登—巴登音乐节，同样取得了良好的效果。另外，他在实际演奏活动中，对二十世纪新一代室内乐事业的发展起到了积极的推动作用。

二十世纪二十年代初期，欣德米特的作品基本上都是室内乐和声乐作品，随着他地位和声誉的确立，他的创作领域也延伸到了歌剧和管弦乐曲这样的大型体裁之中。1926年，欣德米特与作家弗迪南德·莱昂合作完成了歌剧《卡地亚克》的创作（根据E. T. A. 霍夫曼的中篇小说《斯库戴里小姐》改编而成）。三年以后，他的歌剧《当天新闻》又为歌剧舞台增添了一部新的重要剧目。这些希奇古怪的题材反映出当时作为一位表现派支持者的欣德米特的音乐风格。对音乐的各类体裁，欣德米特都予以同样的重视。像他这样一位多才多艺和有着强烈好奇心的青年作曲家，要进行各种不同风格的尝试是一件很自然的事情，并不使人感到惊奇。

为了引起人们对他那新的音乐语言的注意，在创作各种音乐作品的同时，欣德米特也写了一些电影配乐和即兴曲，并把这类音乐称为“实用音乐”；另外，他还与布莱希特一起创作了《教育剧本》（1929）和《飞往林德伯格》（1929，为广播剧配乐）。1937年，欣德米特被任命为柏林音乐学院的作曲教授，这表明他在二十年代的音乐创作已得到了社会的广泛承认。

三十年代，欣德米特的音乐创作已达到了顶点。1927年欣德米特离开法兰克福到柏林时，他已经完成了他的实验工作，并形成了一套有关音乐功能的美学思想和一套精心研究出来的作曲理论。接下来就是继续创作各类体裁的音乐作品，逐渐完善自己的音乐风格了。1931年，他与诗人戈特弗里德·本密切合作写出了清唱剧《连续不断》，另外还创作了一部歌剧《普伦音乐日》（1932）。乐队作品有《弦乐器和铜管乐器的音乐会曲》（1930）、

《爱乐协奏曲》(1932)。这个时期，兴德米特感到他早期作品中的那种复杂和不协和脱离了大多数音乐欣赏者，如同“阳春白雪”一样使人敬而远之，于是他在以后的创作中尽力避免曲高合寡的现象，减少写法上的复杂性，多采用较为简单的表现方式来表达他那日益完善的艺术思想。这便促使了他在音乐风格上发生了进一步变化，由早期的激进主义、表现主义转向新古典主义，他在创作中试图将巴赫时代甚至更古的音乐特点溶于现代音乐之中，从古典传统那里寻找现代的表达方式，这一点，同斯特拉文斯基是一致的，他们都以“回到巴赫”为口号，努力在自己的作品中寻求与巴赫的共同点。欣德米特同巴赫最相像的一部作品是他的《调性游戏》。这是他 1942 年创作，1943 年出版的钢琴作品，副标题是“对位法、音乐组织、钢琴演奏的研究”。全曲由十二首赋格曲组成，每首的调性各异，彼此用间奏隔开。欣德米特在这部作品中所表现出的严格的多声部写法、自由的结构方式、放弃协和音等手法，可以与约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的晚年作品相提并论，被人称为二十世纪的《平均律钢琴曲集》。

1933 年，对许多德国艺术家来说是生活和工作的巨大转折时期，对欣德米特也是如此。虽然他不是犹太人，不在希特勒的残害对象之列，但是他的音乐被纳粹视为“堕落的艺术”而被禁演。当柏林的著名指挥家威廉·富特文勒坚持要演出欣德米特的作品时，欣德米特和他的音乐便开始公开地被卷入到了这场斗争之中。1934 年创作的歌剧《画家马蒂斯》计划中的演出安排被中止了，虽然情况有时显得还比较平稳，而且也允许他出国旅行，但他的处境却愈来愈困难了，鉴于这种情况，欣德米特不得不选择出国这条路。1927 年他终于离开了自己的国家，首先到了土耳其并在那里工作了两年时间，组织了一套由国家管理的音乐教育系统，并作为指挥家和小提琴家进行了广泛的巡回演出。1940 年 4 月，他到了美国，在耶鲁大学的音乐学院任理论和作曲教授，并与学校

音乐委员会一起多次组织了“早期音乐”演奏会。第二次世界大战结束后，他于1947年重回欧洲，他运用自己在全球音乐界所享有的声誉为德国的音乐复兴进行工作。1951年，他受聘担任了苏黎世大学的音乐教授，两年后在日内瓦湖畔的沃韦布洛奈定居。从那以后他作为指挥家多次去其他国家举行音乐会，但他的创作却呈现出衰退的迹象，创作速度也明显地减慢下来。1957年他创作的歌剧《世界的和谐》在慕尼黑首次公演；1961年又上演了他根据桑顿·怀尔德的话剧改编的最后一部歌剧《长长的圣诞宴》。欣德米特的辞世之作是为一个教堂唱诗班创作的弥撒曲。1963年欣德米特在美因河畔的法兰克福去世，终年68岁。

欣德米特是同辈中最多才多艺的音乐家之一。他在音乐的舞台上“扮演”过很多“角色”，人们曾经先后认为他是一个非常活跃的青年激进派、一个奔放的表现主义者、一个冷静的新古典主义作曲家、一个成熟的受人尊敬的新浪漫派音乐大师，最后还被看作是一个思想保守的人。其中每一种称呼对欣德米特某一时期的创作都可谓恰如其分。欣德米特的作品也几乎包括了所有传统的音乐体裁，有歌剧、清唱剧、交响曲、其他管弦乐曲以及室内乐作品和声乐作品，也有用一种或两三种乐器演奏的奏鸣曲。二十年代，他的音乐成了反对浪漫主义和没有礼貌不懂规矩的代名词，有人认为他的音乐具有煽动性和破坏力，也有人认为这正是他才华横溢的表现，很多听过他的作品的人都无不为其奔放的激情所感动。欣德米特也是以这种激情来摆脱了弥漫在“音乐艺术”周围的浪漫色彩，用音乐去表现新时代的情感。

在谈到欣德米特的音乐时，有一点还应及时补充，这就是他与巴赫两人在创作生涯方面有许多类似之处，这一提法并不会使我们感到意外，因为许多现代音乐家，包括前面所提到的和后面将要介绍的都希望把自己的根扎在巴赫的音乐中，以寻找与自己相同的东西，除新古典主义明确提出“回到巴赫”的口号以外，还

有一些音乐家是从具体创作手法上去寻找与巴赫的共同点的。至于巴赫和欣德米特，首先，他们都是重视音乐实践的音乐家，都能熟练地演奏多种乐器，这对他们的创作都起到了重要作用。其次，他们二人都热衷于指导学生音乐团体和专业团体，并都为此做出了一些成绩。这两位相差二百年的音乐家从旺盛的青年时代到力不从心的晚年都连续不断地进行创作，除了一些大型的、严肃的、典范性的作品以外，他们都出于教学的目的而写了许多比较简单的作品。虽然他们的大多数作品都是深刻而具有象征意义的，但有时也都会写出缺乏感情和缺乏深意的作品。

欣赏：交响曲《画家马蒂斯》

欣德米特在1934年创作了一部名为《画家马蒂斯》的歌剧，如同它的剧名所介绍的，是描述了德国艺术史中一位伟大人物，为阿尔沙斯地区科尔马著名的伊森海姆圣坛作画的北日尔曼著名画家马蒂斯·格吕内瓦尔德（1480—1528）的生平，介绍了一个从事创作的艺术家对他的责任和对社会的义务之间的矛盾冲突。在歌剧音乐中，欣德米特又派生了三首管弦乐曲，并将它们组合成一部交响曲，这部交响曲比同名歌剧更为流行，实际上，现在通常都认为它是取代了同名歌剧而成为欣德米特最伟大的作品之一。

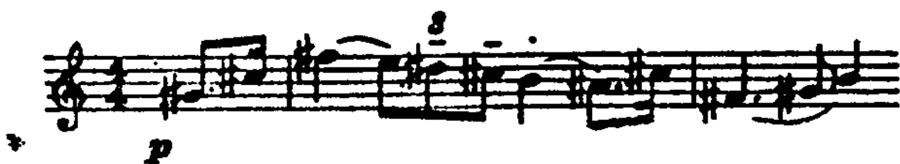
这首交响曲共分三个乐章。欣德米特曾经说过："这部作品虽有马蒂斯的三幅画作为根据，但决不是标题音乐。不过，我倒试图在听众中唤起恰与看画时相同的心理反应。"交响曲的每一乐章都是这幅"三联画"的其中之一。

第一乐章《天使的音乐会》，音乐所依据的这张画面表现的是一群演奏着乐器的天使。画的前景中，在圣母玛丽亚与幼小的耶稣之前有一位微笑着的、金发白肤的天使正在演奏古大提琴，与之相对，有两个天使演奏类似小提琴的乐器。这一乐章的音乐是奏鸣曲式结构，主要来自歌剧中的序曲。一开始有一个缓慢的引

子，接下来，各种调式的主题给音乐确立了一个中世纪的基调，给人以宗教改革时期音乐风格的印象，欣德米特是用最新的对位写作方法把这些主题呈示出来的，这又使人觉得音乐有了新意。

第二乐章《葬礼》，原画为：人们围在被处极刑的救世主周围，基督的遗体在悲恸的人们的注视下被安放进坟墓。这一乐章比较短小，是建立在一个缓慢的、起连接作用的主题之上。由双簧管奏出的新主题以两个四度的跳跃开始，这是欣德米特最喜爱的手法之一：

例 89：



第三乐章《圣·安东尼的考验》，画面上充满了各式各样的妖魔鬼怪，还有许多奇形怪状的鸟和爬行动物正在向这位圣徒进攻，一幅惊心动魄的场面。在天上，上帝正在派迈克尔前来帮助受难的安东尼。一段华彩的引子之后，第三乐章的主体部分以一个十一个音符的主题开始，最后由铜管乐器奏出的一个有着强烈切分节奏的片断将音乐引入结尾部分，在一片嘈杂喧闹声之上依稀可辨的赞美歌《赞天上的救星》表示了安东尼被解救的情景。音乐在辉煌声中结束。

除贝尔格、韦伯恩和欣德米特这三位在世界音乐舞台享有盛誉的音乐家以外，当时活跃在德、奥乐坛上的还有：

卡尔·奥尔夫（Carl Orff，1895—1982）应算是纯粹的慕尼黑作曲家与音乐教育家，因为他的出生、就学、成熟、去世这一人生的全过程都几乎没有离开慕尼黑。1925 年，他与人合作创办了一所名为多罗蒂·冈特的音乐学校。三十年代出版了一套为适合中小学生需要的《音乐教程》，另外他还设计了一套结构简单的打击乐器，也是供中小学生用的，被人们称为“奥尔夫教具”。他的

音乐作品有：《伶俐姑娘》(1943)、《卡图利之歌》(1943)、《安提戈涅》(1949)、《暴君俄狄普斯》(1959)和《普罗米修斯》(1968)。他的音乐特点是喜欢节奏强烈，甚至近乎打击乐器效果的非对位手法，以取得戏剧性或惊险的效果。

埃里希·沃尔夫冈·科恩戈尔德 (Erich Wolfgang Korngold, 1897—1957) 是一位出生于摩拉维亚的奥地利作曲家，幼年即显示出了音乐上的早熟。11岁为哑剧《雪人》作曲，1911年他的《舞台剧序曲》在莱比锡演出时，引起了一个美国批评家的议论："如果科恩戈尔德先生14岁就写出这样耸人听闻的东西，那末，到28岁还有什么事情做不出来？想起来真叫人吃惊。"此后他又写了许多作品，如《波利克拉特的指环》(独幕，慕尼黑，1916)，《赫利亚纳的奇迹》(汉堡，1927)。他曾在汉堡担任过短期的指挥，并在维也纳教过学生。1938年移居美国，凭他下笔如有神的奇才在好莱坞从事电影音乐作曲大获成功。他曾同马克斯·赖因哈特一起在好莱坞戏剧学校工作过一段时间。

埃贡·韦勒斯 (Egon Wellesz, 1885—1974) 奥地利作曲家和音乐学家，是阿德勒和勋伯格的学生。1913年任维也纳大学音乐史教授，1938年迁居英国，在牛津大学任研究员。他的早期创作明显地表现出受勋伯格的影响，但后期创作有些改变，其特点是和声十分简化，爱用浪漫派的音乐语言。作品：1924年创作的歌剧《阿尔克斯提斯》仍有勋伯格的痕迹。1951年创作的歌剧《隐名人》，音乐风格更倾向于莫扎特和施特劳斯。另外还有芭蕾舞剧、交响曲、合唱曲和室内乐作品。理论著述有论述拜占庭音乐的著作数种，还有一本研究勋伯格的重要专著。

库特·萨克斯 (Kurt Sachs, 1881—1959) 德国音乐学家。曾任柏林大学音乐学教授、高等学校教师、教堂与音乐学院教师，国家古乐器收藏馆馆长。1938年任纽约大学音乐学教授，曾用英语发表《古代世界中音乐的兴起》(1943)、《乐器史》(1943)、《艺

术共同体》(1946) 和《世界音乐简史》(1950)。

威廉·富特文格勒 (Wilhelm Furtwangler, 1886—1954) 德国著名的作曲家、指挥家。师从赖因贝格尔和席林斯，在苏黎世和斯特拉斯堡等各大音乐中心取得了丰富的指挥经验，以后执棒于许多著名的乐团。作为歌剧指挥，他以擅长于瓦格纳的作品而著称；作为音乐会指挥，他以演奏贝多芬、勃拉姆斯和布鲁克纳的作品而更显示出他的才华。他对音乐结构的掌握独步于乐坛，但他多变的速度常常引起争议。然而，非凡的音乐素质使他在第二次世界大战以后威名大振。到 68 岁去世后，他仍被认为是本世纪最有影响的指挥家之一。他所录制的唱片成为新一代音乐家潜心研究的典范，尽管他本人对此自视不高，可他对音乐的一些处理手法，成为许多后代指挥家争相效仿的榜样。

汉斯·艾斯勒 (Hanns Eisler, 1898—1962) 奥地利裔德国作曲家。1919 年在维也纳从勋伯格学习，1925 年到 1933 年在柏林任教。受纳粹迫害移居美国，在美国作有高质量的电影音乐和戏剧音乐。在政治上他持左的观点，是马克思主义戏剧作家贝托尔特·布莱希特的挚友。1947 年被带到北美活动调查委员会受讯，判处监禁；为援救他组成了一个委员会，其中有：卓别林、科普兰、阿尔贝特·爱因斯坦和托玛斯·曼等人，结果艾斯勒被驱逐出境，1950 年起定居于东柏林。

奥托·埃里希·多伊奇 (Otto Erich Deutsch, 1883—1967) 他不是一位专职音乐家，而是一个从事目录学的研究者，他对音乐的贡献在于他对舒伯特的研究工作做出了卓越成绩。著有《舒伯特生平实录》(1914)、《舒伯特生平与创作实录》(1946) 和《舒伯特全部作品主题目录》(1951)。这些都成为研究舒伯特的重要参考资料。其他出版物有亨德尔和莫扎特的全部文献材料等。

恩斯特·比肯 (Ernst Bucken, 1884—1949) 德国音乐学家。学于慕尼黑，1920 年任科隆大学讲师，1925 年升任教授。除为丛

书《音乐大师》撰写瓦格纳及贝多芬传记外，还编辑了一部有大量插图的、共有十卷的巨著《音乐学手册》。

意大利

雷斯比基之后，意大利现代音乐的发展好像加快了步伐，一批有才华的作曲家、指挥家、歌唱家纷纷登上了意大利的音乐舞台，并以他们对现代音乐所做出的重要贡献，而蜚声于国际乐坛。

卢恰诺·贝里奥（Luciano Berio，1925— ） 作曲家、指挥家。他虽然赞同先锋派音乐观点，并应用其创作技巧，但又写出了一系列以意大利抒情性为基础，并总是色彩绚丽、富于戏剧性的作品，获得了广泛的世界性声誉。二十世纪六十年代初所作的供女声、竖琴和打击乐演奏（唱）的《圆形》运用了空间效果，是他的代表作之一。《顺序》这部作品是一套为许多独奏乐器：钢琴、长笛、双簧管、中提琴、长号、人声等所作的炫技曲，同时又是富于诗意的独白。电子音乐作品有《变异》和《前景》。舞台作品有歌剧《去吧！跳呀！》；另有应荷兰音乐节委托而写的《阿莫雷斯》至今未能上演，部分原因是没有一座它所需要的、具有特殊设施的剧院。

阿尔弗雷多·卡塞拉（Alfredo Casella，1883—1947） 意大利作曲家、指挥家、钢琴家、评论家，是一位比较全面的音乐家。学成于巴黎音乐学院，作曲教师为福雷。1915 年到 1923 年间在罗马圣塞西利亚音乐学院任教。卡塞拉积极参与发展意大利现代音乐的工作，1926 年与其他两人一起创建了一个现代音乐协会，并在威尼斯组织了两年一度的音乐节等等。他的创作风格比较折衷，有歌剧三部：《蛇美人》（根据戈齐的剧本，1932）、《奥尔菲斯的故事》（1932）、《诱人的沙漠》（1937，歌颂阿比西尼亚战争），交响曲三部，还有其他管弦乐曲、协奏曲、大提琴奏鸣曲等。另有论

述斯特拉文斯基（1928）、钢琴（1937）和他本人（1930）的著作。

阿尔多·克莱门蒂（Aldo Clementi，1925— ） 意大利作曲家。师事彼得拉西和阿尔弗雷多·圣乔治。1961至1962年在达姆施塔特参加施托克豪森的训练班。用序列音乐技法和偶然音乐技法作曲，作品有器乐曲、电子乐曲、室内乐队《练习曲》三首（1957）和《长笛、双簧管、单簧管三重奏》（1960）等。

路易吉·达拉皮科拉（Luigi Dallapiccola，1904—1975）是出生于伊斯特拉半岛皮西诺的作曲家。第一次世界大战期间，全家因政治原因迁居格拉茨。在这里，由于观看了一场瓦格纳的《漂泊的荷兰人》之后，立志从事作曲。1921年举家返回意大利后入佛罗伦萨音乐学院学习作曲，后任该院教授。1935年出席布拉格现代音乐节国际协会，听到勋伯格的《变奏曲》、贝尔格的《鲁鲁》组曲和韦伯恩的《协奏曲》后留有深刻印象。他是第一个采用勋伯格十二音列作品技法的意大利作曲家，并在他的意大利抒情性基础上成功地将此技法糅了进去。他的创作以声乐曲见长，但也作有著名的器乐曲，如管弦乐《小夜曲》（1954）、《大提琴与乐队的对话》（1960）等。他的重要代表作品有为反对法西斯而作的合唱曲《囚徒之歌》（1941）。为庆祝意大利从法西斯统治下解放出来的管弦乐曲《解放之歌》（1955）等。

弗朗哥·埃万杰利斯蒂（Franco Evangelisti，1926— ） 意大利作曲家。师从克热内克和莱博维茨，喜用电子、图表、即兴演奏等技巧作曲，作品有管弦乐曲《任意或非任意》（1962）、人声和打击乐曲《空间5》（1961）、小提琴与钢琴曲《4》（1955）、长笛独奏曲《比例》（1958）。

瑞士、捷克、芬兰、西班牙

阿明·席布勒（Armin Schibler，1920— ） 瑞士作曲家。他

的作曲老师有：布克哈特、莱波维兹、福特纳尔、克热内克、梅西昂和鲁布拉。1944年起执教于苏黎世州立高等学校。他的作品有歌剧《西班牙玫瑰》（1950）、《蹈火》（1955）、清唱剧《生命线》（1958）、一部芭蕾舞剧音乐、三部交响曲、其他乐器和乐器组合的协奏曲等等。

阿洛伊斯·哈巴（Alois Haba，1893—1973） 捷克作曲家。是诺瓦克和施雷克尔的学生，1921年开始提倡用四分之一音和六分之一音写作，并以此观念创作了一些钢琴音乐、弦乐四重奏、小提琴与大提琴曲。在他的以四分之一音写作的歌剧《母亲》首演（1931，慕尼黑）时，专门制造了四分之一音钢琴和四分之一音单簧管。小号，而这些乐器多少年来都是以十二平均律制造的，也就是二分之一音，改为四分之一音，无疑增加了乐器演奏的复杂度。哈巴的歌剧《愿您的国降临》（1934）要求演员掌握六分之一音，这可谓难上加难，为此，他曾在布拉格大学主持微音程训练班，直到1948年，效果如何，没有记载，但他在这一音乐领域中的开拓活动对许多现代作曲家影响颇大。

维捷斯拉夫·诺瓦克（Vitězslav Novák，1870—1949） 捷克作曲家、教师。在布拉格大学攻读法律的同时，又在布拉格音乐学院从伊拉内克学习钢琴，从德沃夏克学习作曲。由于德沃夏克的影响，放弃法律，专攻音乐，在勃拉姆斯的帮助下出版了最早的几部作品，曾在布拉格音乐学院执教多年。作品风格初期受德国浪漫派音乐的影响，后脱颖而出，具有明显的捷克风格。作品有：歌剧《兹维科夫的小鬼》（1915）、《灯笼》（1923）和《爷爷的传家宝》（1926）；交响诗、康塔塔、弦乐四重奏、钢琴曲和歌曲等。

塞林姆·帕姆格伦（Selim Palmgren，1878—1951） 芬兰作曲家、钢琴家、指挥家。学于赫尔辛基，后在德国、意大利深造，1923年任罗彻斯特（纽约州）伊斯曼学院钢琴和作曲教师，1930

年返回芬兰，担任音乐评论和教学工作，也指挥过芬兰一些乐团的演出。他的作品有：钢琴协奏曲、合唱曲、歌剧、管弦乐曲、钢琴曲、歌曲等，音乐风格属于后期浪漫派过渡到现代音乐的转变时期，许多作品在芬兰广为流传，其钢琴曲尤为业余钢琴家所喜爱。

保巴勃罗·卡萨尔斯（Paupablo Casals，1876—1974） 西班牙著名作曲家、大提琴家、指挥家。学于马德里音乐学院，毕业后，主要参加演奏活动，1919年在巴塞罗那组建了自己的乐队，自任指挥直至1936年。1940年离开西班牙以抗议弗朗哥政府，随后居住在法国比利牛斯山的普拉德斯，1950年在该地创办了卡萨尔斯音乐节，1956年定居波多黎各。

他以惊人的演奏和表现才能（尤其是演奏巴赫的无伴奏组曲）提高了大提琴作为独奏乐器的地位，在本世纪的大提琴中，他的贡献尤为显著。除大提琴演奏和乐队指挥以外，他创作的作品有：大提琴曲《马丁修士的幻觉》、合唱曲《马槽》。卡萨尔斯也是一位出色的钢琴伴奏大师。

曼努埃尔·德·法雅（Manuel de Falla，1876—1946）是一位具有世界影响的西班牙作曲家，他对现代音乐所做出的贡献使我们觉得将他放在这里介绍似乎有些不太合适。

法雅出生于西班牙的卡迪斯。童年时期，他在天资聪慧的母亲的关注下学习钢琴，这位母亲具有全面而渊博的音乐素养，她不仅懂得钢琴的演奏技巧，对音乐也有比较深刻的见解。这些，为法雅的成长奠定了良好的基础。11岁时，法雅就以钢琴小演奏家的身份登台演出了。17岁时，听了一系列交响音乐会以后，促成他怀着强烈的作曲愿望考进了马德里音乐学院，从近代西班牙音乐之父费利佩·佩德雷尔学习作曲。这位大师给法雅幼小的心灵上留下了巨大的影响，使他走上了一条由民族乐派通向现代派的音乐创作道路。

1905年，马德里音乐学院为本国作曲家设立了一个民族歌剧

的优秀奖，近30岁的法雅以他的两幕歌剧《人生朝露》捧走了桂冠，从此闻名于世。这部作品虽然是在年轻时写的，但看上去却已十分成熟，然而，这样一部获奖的作品，它的首次公演则是八年以后的事，这确实有些不太寻常。

1907年，法雅来到了巴黎，并在那里居住了八年之久。这期间，他同德彪西、拉威尔、杜卡等人交往，受到了一些启示，这成了构成他音乐风格的另一个重要部分。在法雅后期的音乐中，表现出他已转向新古典主义，而极力避开印象主义和年轻时那种显明的民族主义倾向。法雅并不是一位多产和一蹴而就的作曲家，在每次作品公布于世之前，他都尽最大的努力去雕琢和完善它。它的音乐具有鲜明的个性，并常常表明出强烈的民族色彩，1922年，他曾深入安德鲁西亚腹地，去搜集、学习民间音乐，还举办音乐节来推动民间音乐的传播。在他的作品中，除了表现出运用辛辣而独特的和声技巧和精致而生动的管弦乐配器以外，他对西班牙民间音乐中那种气质的掌握。也是他的一个显著特点。

西班牙内战期间，法雅去了南美。1946年11月14日，逝世于阿根廷。

法雅的主要作品除前面已提到的外，还有歌剧：《彼得罗先生的木偶戏》(1923)、《阿特兰蒂达》(去世后由E. 阿尔夫特续完)，芭蕾舞剧音乐：《魔法师之恋》(1915)、《三角帽》(1919)；管弦乐曲：钢琴与乐队曲《西班牙庭园之夜》(1916)、《羽管键琴协奏曲》(1926)；钢琴曲《安达卢西亚幻想曲》(1919)等。其中传世之作为芭蕾舞剧《三角帽》。

第六章　美国音乐

第一节　早期美国音乐的发展状况

差不多是从人们向美洲大陆作有组织的移民开始，音乐就在那里的生活中占有了一席重要位置，并以一种能适应当地人民需要的形式存在着、流传着，进而为二十世纪音乐的发展起到了推波助澜的作用。

美国革命之后，许多英国和法国的音乐家到美国定居。从1848年开始，德国移民与日俱增。德国音乐家和传统的德国音乐很快就占据了当地的音乐舞台，社会音乐生活也主要操纵于德国人之手。就音乐会来说，不管是演出形式还是演出内容，都充满了德国气息，似乎美国变成了德国音乐上的一个省份。这显然会激起当地音乐家们的强烈不满，他们行动起来，以试图遏止包括德国音乐在内的欧洲音乐的侵略。以福雷（William Fry，1813—1864）和布利斯托（George Bristow，1825—1898）为代表的一批出生于当地的作曲家，积极创作歌剧和器乐作品，努力建立本地人的音乐风格。在这方面，早在1818年以前就有一位名叫赫因利奇（Anton Heinrich，1781—1861）的音乐家，在肯塔基州写过一些歌曲和器乐小曲。但他们的努力均未能阻止住欧洲音乐在美国的蔓延。

一些欧洲杰出演奏家的出现，又将另一个外来因素带进了美国。挪威人布尔（Ole Bull，1810—1880），是当时最负盛名的小提琴演奏家之一，他于1843年对美国的首次访问，在美国人心目中

留下了美好的印象。其他还有著名瑞典女高音歌唱家林德（Jenny Lind，1820—1887，她音域极宽，音色纯正，富有弹性，因而得到“瑞典夜莺”的雅号）、钢琴家及作曲家高夏克（Louis Morean Gottschalk，生于美国，在法国接受音乐教育）、小提琴家威尼奥夫斯基（Henri Wieniawski，1835—1880，波兰小提琴家，为一代小提琴宗师）、钢琴家鲁宾斯坦（Artur Rubinstein，1887—1982，生于波兰的钢琴家、1946年加入美国国籍，为本世纪最杰出的也是艺术生命最长的钢琴家之一）以及其他许多技艺超群的演奏（唱）家，都相继赴美国访问演出。柴可夫斯基和德沃夏克也曾于十九世纪后期来到美国，德沃夏克于1892—1895年居住于纽约并任民族音乐学院院长之职，这是欧洲著名作曲家首次光顾美国。

南北战争以后，新英格兰出现了一个音乐流派，世人称为新英格兰乐派。代表人物是约翰·诺尔·佩因（John Knowles Paine，1839—1906），他在德国接受音乐教育，1862年成为波士顿的管风琴家及教师，1875年任哈佛大学音乐系教授，是美国高等学院中居于这种音乐地位的第一个人。佩因的创作包罗音乐的众多分支，其中有两部交响曲，两部交响诗，一部歌剧，其他还有康塔塔、室内乐、钢琴曲、管风琴曲和一些戏剧配乐作品等，在佩因的音乐作品中，表现出了美国人掌握传统德国音乐的能力，他的创作技巧在当时美国的同行中也尚数一流，但他的作品内容摆脱不了与德国浪漫派的关联，一些作品中明显流露出马勒的痕迹。

佩因是一位卓越的音乐教育家，出自他门下的许多学生在二十世纪初的美国音乐舞台上都占有一席之地。

除佩因以外，新英格兰乐派还有两位代表人物：查德维克（George Chadwick，1854—1931）和帕克（William Parker，1863—1919）。前者在波士顿和德国接受过音乐教育，1880年起在波士顿新英格兰音乐学院执教。1897年开始任该校校长。查德维克的作品基本上遵循了浪漫派的传统路线，但迈出的创作步伐却是美国

的。他创作了多部歌剧，其中有《宁静的宿处》、《包工头》、《爱之牺牲》、《犹滴》等，合唱曲《海盗之歌》、《可爱的罗莎贝尔》、《百合仙女》等；器乐作品有：三部交响曲、五首弦乐四重奏以及室内乐和键盘作品等。

帕克是新英格兰乐派代表人物中最后登台的一位。在纽约，他拜查德维克为师，后又在慕尼黑求教于赖因贝格尔（1839—1901）。帕克的音乐创作也涉及了众多的体裁和形式，既有歌剧、清唱剧，又有管弦乐和键盘作品，其中清唱剧《诺维西玛》（1893）和歌剧《蒙娜》（1912）这两部作品集中地体现了帕克的音乐个性，作品结构严谨，创作技巧娴熟，富于艺术感染力，在美国乐坛上演奏了多年。

十九世纪美国作曲家的行列中有一位引人注目的人物——爱德华·麦克道威尔（Edward Macdowell，1861—1908）。他虽生于纽约，却很少参加活跃于纽约的新英格兰乐派的音乐活动，自己在潜心钻研了一段时间的音乐理论之后，到欧洲寻求深造的机会。在法兰克福赫克音乐学院，麦克道威尔随约阿希姆·拉夫（1822—1882，瑞士作曲家、音乐评论家）学习作曲，同时继续深造钢琴，并在李斯特的奖掖下成为一位蜚声欧洲乐坛的钢琴演奏家。麦克道威尔在欧洲居住了大约十年之后，返回美国；1887年定居波士顿，以钢琴家身份露面，同时悉心投身于音乐创作。翌年，波士顿交响乐团演奏了他的交响诗《哈姆雷特和奥菲丽亚》（1885），他的名声也随之很快传播开来。1896年，麦克道威尔应邀出任新成立的哥伦比亚大学音乐系主任，在这期间，他几乎把全部的时间和精力都贡献给了音乐系的工作。以致造成他身体的过度劳累和精神衰竭导致了精神崩溃，创作生涯也随之结束。

麦克道威尔的作品大都具有温和抒情的气质，著名的钢琴曲《森林速写》表现出了他音乐风格的清新飘逸和细致精巧，不失为一部动人的佳作。他比较大型的作品包括两部钢琴协奏曲，四首

钢琴奏鸣曲，在这些作品中，除具有抒情的魅力和诚挚的情感之外，还富于动荡的节奏、戏剧性的高潮和细腻的结构对称，这都体现了他那欧洲浪漫主义的作曲技巧与美国音乐气质相融合的独特风格。他的一些作品直到近几十年仍被演奏，所有与麦克道威尔同时代的作曲家没有人体尝到这种荣耀；就国际水准来讲，麦克道威尔或许仍是十九世纪后期美国音乐界的执牛耳者。他去世以后，在新汉普郡建了一座“麦克道威尔纪念馆”，后来成了作曲家和其他艺术家的避难所。

在德国接受音乐教育的一代美国作曲家，培养起了美国千万民众对浪漫派音乐的浓厚兴趣，这种情况持续了数十年，直至麦克道威尔死后方呈衰落之势。第一次世界大战使德国音乐在美国的地位日落千丈，德国的音乐作品在音乐会上受到抵制，长期建立起来的德国式的音乐教育体制失去了原有的吸引力。不论这种现象是由于何种外部原因造成的，客观上还是使德国音乐的优势逐渐被俄国和法国所取替，德彪西、拉威尔及其他印象派作曲家的音乐作品吸引了欣赏者的注意力，在此以后的十几年间，法国音乐和俄国音乐在美国音乐界中扮演着主要的角色。1920 年以后，许多年轻的美国作曲家到巴黎去接受音乐教育，就像以前有许多人到莱比锡和柏林去接受音乐教育一样。

美国与法国之间的文化联系，受到了法国音乐本身发展过程中各种变化的影响。在过去的两百年间，法国主要是以剧院音乐来引人注目的。十九世纪末至二十世纪初，出现了一批个性鲜明、风格迥然的器乐作曲家，如：弗兰克、肖松、圣—桑、丹第以及德彪西、拉威尔和杜卡等人，影响了美国音乐的发展。二十年代的一辈人都把目光对准了巴黎，直到五、六十年代，美国专业音乐中仍可以感觉到对法国现代主义音乐思潮的依附性。

1933 年左右，欧洲一些现代音乐中居于领袖地位的人物开始移居美国。他们发现美国有令人满意的音乐气氛，有活跃的音乐

会活动，人们对各种音乐都表现出了很大的兴趣，这些都使刚刚踏上这块土地的作曲家们感到欣慰。除了少数的例外，这些作曲家大都能适应美国的环境，而这种环境大部分都是由美国不平凡的音乐历史所造成的。另一方面，美国作曲家也可以在他们本国与现代音乐的领导者进行接触，从中受到启发，开始运用一些当地的音乐素材来进行音乐创作，并形成了一个具有一定影响的国民乐派，其作品常是根据美国传奇和民俗风情创作的。

另外仍有一些美国作曲家的创作继续采用绝对音乐的原则，同时也融进一些国民乐派的作曲技法。其作品可分两种情况，一部分作品像一个世纪以前的欧洲音乐那样严谨、客观；另一部分作品可明显地看出作曲家试图回到美国音乐的上一个时代，再现一种温馨、抒情的气氛。人们通常把这类作曲家称为“新浪漫派”。

与“新浪漫派”并存的还有一些创作风格各异的作曲家，他们的兴起是受二十世纪美国最具创造性的作曲家艾夫斯的间接影响，我们很难甚至不可能说这些作曲家特别擅长某种流派的音乐风格，他们时而采用传统的作曲技法，时而又将勋伯格的十二音作曲技法加以变化使用，同时还毫不迟疑地将非欧洲的音乐风格糅合在自己的作品中，这其中包括亚洲、美洲印地安音乐和爵士乐等等。他们有些人在创作时考虑的是传统的演奏方法，乐谱完全符合传统音乐演奏所需要的规格；另外有些人则把自己的乐思转变为一种供演奏者即兴发挥的基础，创作时只写大纲，细节部分将由演奏者根据作曲家提供的大纲进行充实。这种做法虽不是他们的创新，但在当时的美国也尚属匠心之类了。

第二节　早期美国音乐界的代表人物

本世纪美国音乐的蓬勃发展，除得益于一批现代音乐大师的

相助以外，本土作曲家也起到了举足轻重的作用。一般来说，人们是以他们的作品来观察美国音乐的发展情况，而不是以外来作曲家的作品为依据的。这些本土作曲家有：

查尔斯·爱德华·艾夫斯（Charles Edward Ives，1874—1954）是美国音乐史上一个有着特殊贡献的人物，他热衷于音乐创作中的革新和试验，默默无闻的形成了一整套自己的现代音乐风格，此种风格不奴属于当时欧洲音乐的任何一种流派，这种现象实是本世纪早期美国音乐传统的一个例外。他对音乐所做出的贡献，成为美国音乐史上一座赫然耸立的丰碑。

艾夫斯出生于康涅狄格州的丹伯里城，他父亲是当地铜管乐队队长和音乐教师，对多调性、微分音等不协和音响效果很感兴趣，且有独到见解。在父亲那里，艾夫斯接受了音乐的基础训练，并懂得了“男子气概”的作曲家，如韩德尔、巴赫、贝多芬和勃拉姆斯的艺术价值。同时，在父亲的鼓励下，艾夫斯逐渐培养起了对未知的音乐天地的探索精神，如演奏四分音的乐曲、创作多调性和无调性的音乐作品等等。这些都为艾夫斯的音乐性格留下了深刻的印记。他虽然在耶鲁大学毕业以后就开始了经商的生涯，但同时他也成为那个时代最进步的，最富冒险精神的美国非职业作曲家，他别出心裁的创作技法待多年之后才在许多现代作曲家的笔下出现。他成功地试验了多调性、复节奏、四分音、和弦音簇和音乐的空间表现等现代创作手法。他的《康科德》钢琴奏鸣曲，就是这种创作手法的典例，这部作品创作于1908年至1915年间，以后又不断进行修订，它是献给新英格兰先验主义者的，如爱默生、霍桑、奥尔科特等，这些人都在1840年至1860年间生活在康科德。

在管弦乐配器方面，艾夫斯也进行了大胆的探索，他是运用复合乐队的先驱之一。所谓复合乐队，顾名思义，就是两支以上的、演奏不同风格，不同乐曲的乐队组成，复合乐队是许多当代

作曲家的一种惯用创作技法，但艾夫斯的运用可算是新颖别致，几乎有些自传的意识，他试图用音乐来重现他在故乡的耳闻目睹，特别是在狂欢节时，许多乐队在城镇广场的四面八方同时演奏不同音乐的情景。艾夫斯曾这样描述他所要表现的场面，"广场中心音乐舞台上的骨干乐队通常演奏主旋律，而支干乐队则在附近的屋顶上或阳台上演奏主旋律的变奏或叠歌等等。那主旋律的音调从不同变奏中渗透出来，其效果比它居于突出地位时更为美妙动听；另外一些在广场上兜来兜去的人们，位置一变，所听到的音响效果也随之改变，颇耐寻味，人们对此大为惊奇。"这种变化听觉角度可引起不同音乐感觉和同时演奏不同美国传统曲调的手法，在艾夫斯的其他音乐作品中还可以见到，这大概同他童年时经常在父亲的指导下在不同调上演奏同一曲调或将乐队分几个相互对峙小组的这种训练有关。在他的这类作品中，听起来最为鼓舞人心的是《新英格兰的三处地方》中的第三曲《帕特南兵营》（1903—1904）和《华盛顿的生日》（1913），而最复杂和最具有试验性的是他的《第四交响曲》，竟然需要四个指挥同时指挥各自乐队的演奏才能使乐曲成为一个整体，这一点不仅对他的前人来说是不可思议的，而且大多数现代人也似乎不太容易理解此举的动机。在艾夫斯看来，这种互相冲突的音响效果是他追求的一个方向，是他音乐风格的一个侧面，也是他向人们所展示的、一个新的、富有争议的音乐天地。

纵观艾夫斯音乐创作的全过程，可以说是代表了美国文化中独一无二的一种创新精神。由于他没有作过任何努力以使他的作品得以公演，所以实际上到了三十年代以后，当一小部分作曲家开始了解这位富有灵感的非职业作曲家时，他才开始受到音乐界的重视。1927 年在纽约演奏了他的《第四交响曲》中的两个乐章。四年之后，在欧洲又演出了他的一首管弦乐作品《假日》，1939 年他的钢琴作品《和谐奏鸣曲》在纽约与听众见面，从那时开始，艾

夫斯和他的音乐作品便成为人们谈论的中心话题，人们的想象被这样一个念头所吸引：一个商人、作曲家、隐居者是怎样写出如此复杂、不协和的音乐的。1947年，他的一首创作于二十年前的交响曲使他获得了普利策奖。他去世后的第二年，出版了一部他的详细传记和一些对他的作品进行分析研究的文章。1965年，由于洛克菲勒基金会提供了一笔资金以支付为演奏那些极为复杂的乐曲所需要进行特别排练的花费，才使他的《第四交响曲》在纽约最终获得了演奏全曲的机会。

1974年，艾夫斯的百年诞辰重新引起了人们对这位作曲家的浓厚兴趣。这一年，在美国各地举办了许多艾夫斯作品音乐会，并发行了大量新唱片和录音资料，出版了多种关于 艾夫斯和他的音乐的著作。

约瑟夫·迪姆斯·泰勒(Joseph Deems Taylor，1885—1966)带有作曲家、音乐评论家和音乐著述家这样三个头衔，在他长期担任纽约爱乐交响乐团广播节目评论员期间，被千万音乐爱好者所熟识和欣赏。他曾经是一位非常活跃的音乐专题作家，著有《人与音乐》(1938) 一书，翻译过法国、俄国、德国和意大利等国的许多歌曲。另一方面，他创作的清新悦耳的音乐作品，使他在较保守的作曲家中也拥有较高的威望。

泰勒的管弦乐组曲《透过镜子》(1922) 是根据路易斯·卡罗尔的幻想故事写成的，一直被誉为具有明快、舒畅的典型音乐风格；他的歌剧《国王的亲信》 (1926) 和《彼得·伊贝森》(1931) 经常出现在歌剧舞台上，是直到大约三十年代中期为止的最为成功的美国歌剧之一。一般来说，泰勒所代表的并不是通常所提到的那些背叛浪漫派音乐传统的音乐派别，相反，他对后期浪漫派的创作手法总是怀着一种敬意。他的旋律常常表现出一种流畅、飘逸韵味，他的和声在不协和与协和之间取得了良好的平衡，他的技术纯熟，写作时不断推敲琢磨，力求将形式与内容结

合的尽善尽美。

沃尔特·辟斯顿（Walter Piston，1894—1976）虽然只比泰勒年轻九岁，却有着完全不同的经历和不同的音乐个性。

辟斯顿是美国著名的作曲家和音乐理论家，出生于梅因州洛克兰。早年学习描图和绘画，后在哈佛大学学习音乐。他曾赴法国深造，师从娜迪亚·布朗热（法国音乐教育家、作曲家，1887—1979，以培养了许多杰出的音乐家而闻名于世）和杜卡。1926年回国，1932年起在哈佛大学任作曲教师，1944年晋升为教授。他在音乐创作方面表现出对新古典主义的偏爱，表情客观而有节制，技巧娴熟而又严谨，常采用直率、雄健的创作手法。除著名的芭蕾舞剧《神笛手》（1938）外，他大都避免写标题音乐，作品中也不包含国民乐派的成份。对欧洲后期浪漫派以来的音乐风格，辟斯顿都表现出了很大兴趣并进行过一些尝试。不协和的音响与强烈的节奏效果是辟斯顿在三四十年代进行音乐创作时所尽力追求的两个方面，这种不协和的来源是不同的，其中有欣德米特的线性对位法，也有像勋伯格那样的系统地运用音乐的组合方式等等。大约进入四十年代以后，辟斯顿的音乐逐渐转向温暖柔和的色调，但节奏的活力并未因此而衰退，他那追求新的音响组合效果的精力也旺盛如昔，他能以一种敏锐而非凡的音乐智慧将他的音乐思想表现的淋漓尽致，在这方面，辟斯顿可谓是同时代美国作曲家中的一位佼佼者。

除《神笛手》以外，辟斯顿的作品还有：八部交响曲，其中《第三交响曲》（1947）和《第七交响曲》（1960）荣获普利策奖；另外还有弦乐组曲《三首新英格兰素描》（1959）、五首《弦乐四重奏》、《钢琴五重奏》以及六首协奏曲等。辟斯顿在音乐理论方面也同样取得了令人注目的成就，他著有重要教材多种，其中包括：《和声分析原理》（1933）、《和声学》（1941，丰陈宝译本1956年由人民音乐出版社出版）、《对位法》（1947，唐其竟译本1984年

由人民音乐出版社出版)、《配器法》(1955，沈敦行译本1962年由上海文艺出版社出版)等等，是多年来美国音乐院校广泛采用的教科书，曾被译成多种文字，这些理论著作在我国也有一定的影响。

霍华德·汉森(Howard Hanson，1896—1981)是一位祖籍瑞典的美国作曲家、指挥家和音乐教育家，是第二个荣获“罗马大奖”的美国人。

汉森出生于内布拉斯加州的瓦胡，中学毕业以后就读于纽约音乐艺术学院及伊利诺伊州西北大学。1921年赴意大利深造，三年以后回国，在纽约州罗彻斯特任伊斯曼音乐学校校长，在这个职位上，他努力发展美国音乐，并向美国听众介绍各种音乐风格，其中也包括一些叛离音乐传统的作品，但他自己的作品却一直坚守着浪漫主义的阵地。他的交响曲《诺迪克交响曲》(1922)和《浪漫交响曲》(1931)，最能代表他音乐风格中率直和戏剧性的一面。其中“浪漫”交响曲的名字颇有意义，它将许多1870年左右音乐作品中所特有的青春气息和质朴感情带进了二十世纪。汉森的音乐作品中还处处表现出他对管弦乐配器技法的精通，如精细的乐器分类、乐器音色的变化以及对音乐高潮的恰当处理，这些都可以称得上是他音乐风格中的典型气质。

汉森以自己的言行对年轻的美国作曲家起了良好的促进作用。大多数出自他门下的学生，在他的教诲下显示了创作上的早熟，这当然要归功于汉森注重对他们独立性格的培养。他从未有耐心去听那些热衷模仿某位音乐大师风格的学生所写的作品，对此还常常表现出不屑一顾，可他却鼓励学生以许多方式来表现他们自己的音乐思想，这一做法确实影响了一批作曲家的成长道路。

汉森的作品除交响曲以外，还有歌剧《快乐山》以及交响诗、合唱、管弦乐曲、室内乐、钢琴作品和多首歌曲。

维吉尔·汤姆森(Virgil Thomson，1896—　)身兼作曲家和音乐评论家二职，是美国音乐史上又一位比较有代表性的人物。

汤姆森出生于密苏里州堪萨斯城，1921年在哈佛大学毕业以后，赴巴黎深造，师事娜迪亚·布朗热，曾获得若干项研究奖学金。归国后任哈佛大学讲师，1925年至1932年汤姆森居住在巴黎，受萨蒂、六人团、科克托和斯特拉文斯基的影响，使他的创作风格愈加接近法、俄现代音乐体系。再次回国后，任许多美国刊物的音乐评论员，1940年至1954年期间为《纽约先驱论坛报》撰写音乐评论，文章具有散文风格，机智、含蓄，引人入胜。他著有《音乐现状》(1939)、《音乐界》(1945)和《判断音乐的艺术》(1948)等理论著作，成为后人研究当时音乐发展状况和音乐思想的很有价值的参考书籍，他是美国当时享有盛誉的音乐评论家之一。

汤姆森第一部引人注目的作品为歌剧:《三幕剧中的四圣徒》(1934)，还有一部歌剧是他1947年创作的，名为《大家的母亲》，两部歌剧均以美国女作家格特鲁德·施坦因的词为脚本。另外，汤姆森还有两部交响曲，一部大提琴协奏曲、一部芭蕾舞剧和合唱曲、室内乐、戏剧和电影音乐、钢琴曲、歌曲等等，许多歌曲的歌词采用了法语。这些作品为汤姆森赢得了一个音乐通俗易懂而又令人愉快的美名。汤姆森的音乐风格一直是那样质朴清新、潇洒自如。他的旋律流畅、抒情、通常使用比较简单的和声，他音乐的优点之一就是具有平易近人的特点，创作技法毫不做作，表现出他是个不安世故而且温文尔雅的人，常写出单纯温和而又坦然伤感的音乐。他的电影配乐《路易斯安那州的故事》，使他荣获了普利策奖。

罗杰·塞欣斯(Roger Sessions，1896—1985)上过哈佛和耶鲁两个学校。1921年开始，他先后在克利夫兰音乐学院、波士顿大学、普林斯顿大学和加利福尼亚大学从事音乐教学工作，为美国

的音乐教育事业尽心竭力，同时也一直为美国音乐的价值和尊严而大声疾呼。

在所有出生在美国的作曲家中，塞欣斯也许能够算得上技巧方面最讲究，并最能坚持新古典主义理想的一个人物。同辟斯顿一样，他所擅长的是创作大型的器乐作品，其主要作品有：五部交响曲、一部小提琴协奏曲、一部钢琴协奏曲、一部弦乐四重奏、两首钢琴奏鸣曲和歌剧《蒙特苏玛》。塞欣斯的音乐给人的最深印象是不太注重个人情感，他的创作速度缓慢，有一种在二十世纪的作曲家当中实属罕见的自制力，塞欣斯对国民乐派以来的音乐风格总是敬而远之。他的创作原则是：只根据音乐法则、根据音乐内部的发展规律来细心处理各种音乐材料，因此，塞欣斯的作品中表现出形式清晰严谨，旋律明确连贯，和声考究得体的特点。塞欣斯常常是根据音乐的需要而采用各种创作技法的，不像同时代的一些作曲家那样着意雕刻新的技巧作为音乐创作的主要目的。因此，塞欣斯的音乐比较容易被人们所接受，甚至一些极不协和的音响，在听众看来也似乎合乎情理。在节奏方面，塞欣斯也大胆地运用了一些节奏的变化形式，如复节奏手法等等。但在人们听来，这些节奏的变化形式通常具有的那些尖利、混乱、刺耳的特征似乎已被他的智慧给溶解了。

除音乐作品以外，塞欣斯还有一些音乐理论著作，其中包括：《作曲者、演奏者和听众的音乐经验》（1950）、《和声实践》（1951）和《美国音乐生活的反思》（1956）等，在美国音乐理论界具有一定的影响。

亨利·迪克逊·考埃尔（Henry Dixon Cowell，1897—1965）出生于加利福尼亚，就学于加州大学和纽约实用音乐学院，1931 年，获得古根海姆奖学金之后，便赴柏林学习比较音乐学。回国后，以钢琴家、演说家、作家、教授以及多产作曲家的姿态登上了欧洲和美国的音乐舞台。

考埃尔是二十世纪著名的音响世界的探险家，还在他十多岁的时候就发现了一种用拳头、小臂和肘敲击键盘奏出音簇的演奏手法，他也是在钢琴内部拨弦或击弦以发出特殊音响这一手法的推广者。考埃尔的管弦乐作品中也时常出现类似钢琴上音簇的效果，并以一连串这样的音响来组成一条“旋律”，与另一个单音旋律同时出现，以造成强烈的对比。他与别人合作发明了一种名叫节奏琴的电子乐器，可以同时发出各种不同的、相互冲突的节奏，维吉尔·汤姆森曾说过，考埃尔的音响来源和作曲方法种类繁多，“范围之广，当代作曲家无出其右”。说明考埃尔在这方面的造诣是一般作曲家所不能匹敌的。

五十年代，考埃尔同其他作曲家一样，进行着从根本上改变作曲风格的探索，以试图缩小作曲家、演奏家和听众之间的距离。他以多种体裁和形式写了许多协和的、有感情的甚至带有一些明显伤感色彩的作品，其中有的是供中学生乐团演奏之用。这位具有丰富创造力的作曲家，一生中创作了大量音乐作品，包括十九部交响曲、一部钢琴协奏曲、运用音簇和其他手法所创作的钢琴曲、一系列供不同乐器组合用的乐曲，总称为《赞美诗及赋格曲调》，还有一些具有奇异的或者综合性的标题音乐，如《延续》、《同步性》、《托卡塔》等，两部芭蕾舞剧、一部歌剧《智利的奥伊金斯》、五部弦乐四重奏和一些室内乐。这些作品，为考埃尔赢得了声望。

考埃尔还著有多种理论著作，如《音乐的新资源》（1930）、《美国作曲家论美国音乐》（1933）以及与别人合著的《查尔斯·艾夫斯及其音乐》（1955），这些都是考埃尔音乐思想的集中体现。

第三节　美国音乐的三巨头：格什文、格罗菲、科普兰

以上介绍的都是当时在美国音乐界较有名望的作曲家，下面将介绍几位大家所熟知的、广泛赢得了世界声誉的美国音乐大师。

美国作曲家、钢琴家**乔治·格什文**（George Gershwin，1898—1937）才华四溢，乐思敏锐，堪称现代美国乐坛上的一位核心人物，他的创作为发展和传播美国现代音乐开辟了一条崭新的道路。

格什文生于纽约市中心，父母都是犹太人。13岁时，师从查尔斯·韩比兹学习钢琴，后又随爱德华·克兰伊学习和声。16岁时，受雇于生产音乐电影的莱密克公司，成了一位专职从事写作电影插曲的人。起初，他只是刻苦地反复在钢琴上演奏别人的曲子，以此谋生。后来，几乎完全是偶然地、不知不觉中开始了自己的创作生涯。他最初并没有想到创作出来的东西还能换回钱来，他一直相信这样一点。虽然从事商业性的艺术是为了挣钱，但是假如它所提供的梦境能够满足人们感情上的需要，能够慰藉人们受过创伤的心灵，那么，即使是暂时的，这种商业性的艺术也可以说是有意义的。这一解释，听起来似乎是为自己所从事职业的辩护，但格什文却始终真诚地贯彻这一观点。

也许是由于成长于娱乐性音乐聚集的地区，或者由于职业的原因，格什文的音乐常常带有喜剧、幽默的色彩，特别是根据他兄弟艾拉机智而抒情的词所写成的歌曲，虽受到了流行歌曲的影响，却也注入了一种真挚与诙谐的气质，同时把“严肃音乐”有机的揉了进去。这样一来，他的作品既有喜剧色彩，又有深刻的音乐内涵。在他那时创作的许多这类作品中，《如意郎君》（1924）可以称为爵士乐时代最有影响的流传甚广的歌曲之一。这

一渴望美满爱情的主题，从一首名为《青春期的月亮——六月》开始，就已在格什文的笔下频频出现了，人们承认这种理想符合女性的心理追求，然而在现实生活中却往往显得不太真实。格什文机智而又负责地处理了这一矛盾，使这首歌曲不仅对女孩子的成长有益，而且我们大家也可以从中得到一些启示。它告诉我们，虽然少女没有找到她的“白马王子”，但她一定能找到一个被她看作就是“白马王子”的小伙子，从而使她从梦幻世界回到现实之中。这虽然多少带有一些差错，可这种差错比起易成泡影的理想来说，就显得更有价值。格什文的歌曲所表现出的令人难忘的这一点，使人觉得很少再有一个娱乐行业的作曲家能够写出数量如此之多、受到广泛欢迎的并具有一定社会教育意义的通俗歌曲了。他那精美的旋律、复杂而又不固定的和声以及格调清新优雅的音乐情趣都证实了他的歌曲常保持着一种“新鲜感”。

格什文与以上我们所提到的作曲家截然不同，在我们讨论过的作曲家中，没有一个像他这样对爵士乐有着浓厚的兴趣，也没有一个像他那样大胆而卓有成效地涉足于爵士乐的领域，尽管与格什文年代相近的一些作曲家曾将爵士乐的特点融于现代音乐的创作中，如：斯特拉文斯基、欣德米特，可他们感兴趣的多半是爵士乐的节奏因素，而对于掌握爵士乐的精髓，他们就显得比格什文逊色了。从历史意义来讲，这一点尤为重要，因为他是第一个将爵士乐那充满活力的“本能”，同西方音乐艺术那种受意识支配的“创造力”，以及作为工业技术“产物”的乐器三者溶合在一起而产生一种新型的、城市民间音乐艺术的作曲家，他在这方面的成就将他的名字传播到了世界的许多地方。最优秀的范例就是大家所熟悉的《蓝色狂想曲》(亦称《布鲁斯狂想曲》)。

1923年春，美国著名爵士乐指挥保罗·怀特曼（1890—1967）带领自己创办的爵士乐队从伦敦回国后，计划举办一场别开生面的演奏会，要在正规的音乐厅演出各种不同风格的流行音

乐，并称之为“现代音乐实验”。为此，他请格什文写一部具有爵士乐风格的协奏曲作为压台节目，还要用传统的交响乐队来演奏。格什文不加思索地立刻应允了，因为他一直向往创作一部掺有爵士乐因素的传统的音乐作品。年仅 26 岁的格什文虽然已写了大量音乐作品，但大都是短小精练的通俗音乐。他在开始创作这部大规模的音乐作品之前，所受的训练与大多数传统作曲家不同，对音乐价值的看法不同。他那商业性音乐创作的经历，使他自然而然地具有即兴、简短而“通俗”的风格。这种风格与他创作大型音乐作品并没有多少联系，因此，格什文逐渐感到了任务的艰巨，迟迟没有动笔。不料想怀特曼 1924 年 1 月 4 日在《纽约论坛报》音乐版上发表消息说：格什文将在三个星期之内完成这部作品，这就迫使格什文为此尽其全力。开始，他只想写一首一般的布鲁斯，后来才决定写成现在这种形式。在上演前五天，格什文终于完成了乐曲的钢琴谱，并接受兄弟的建议，定名为《蓝色狂想曲》。乐曲总谱的配器是由当时在怀特曼乐队担任钢琴演奏和作曲的格罗菲完成的。关于这首乐曲的构思和创作经过，作曲家自己回忆道：当时作曲家正赶往波士顿参加他的音乐喜剧《甜蜜的小戴维》的首演，《蓝色狂想曲》这部作品是在火车上完成构思的。整部乐曲由钢琴的华彩段落和若干富于魅力的乐队演奏连接而成，其旋律、节奏、和声等因素与爵士乐血肉相连。

《蓝色狂想曲》是为钢琴和管弦乐队而写的。音乐一开始就由单簧管从最低音区吹出低沉的颤音，然后突然向上滑奏，冲出了两个八度，直至高音区。音乐中的降 7、降 3、降 6 级音是典型的布鲁斯音符，可又没有采用爵士乐那种固定的节奏型。强烈的切分节奏以及摇摇晃晃的下行旋律，使乐曲一开始就显示出富于美国爵士乐的乡土气息，但又不是纯粹的爵士乐：

例 90：



几天以后，在埃奥利安大厅举办的音乐会上，《蓝色狂想曲》作为压轴节目首次上演，格什文担任钢琴独奏。当单簧管以“含糊声”吹出那段哀诉般的引子时，使那些由于前面的节目乏味而处于睡眠状态的观众立刻从仰卧中坐了起来，用惊奇的目光注视着舞台上这段似曾相识而又奇异独特的音响。当整个乐曲在宏伟的气氛中结束时，全场观众全体起立，掌声大作，欢呼声久久不息。一时间，《蓝色狂想曲》轰动了纽约，并日益广为人们所重视，被列入了标准的交响音乐文献之中。格什文由此也一跃而跻身于著名现代作曲家之列。

格什文的成功，很大一部分原因在于他将爵士乐的风格，包括被称为“蓝色音调”的布鲁斯，独创性地糅合于传统音乐之中，巧妙地在西方通俗音乐与西方传统音乐之间搭起了一座桥梁，这也正是他对本国民间音乐的执着热爱和潜心研究的结果。他曾说：“在美国广袤的国土上蕴涵着丰富的民间音乐，有爵士乐、拉格泰姆、黑人灵歌、南部山歌以及西部牧歌等，都是发展音乐艺术的宝贵素材。”对格什文来说，爵士乐所具有的吸引力是无法抗拒的，他认为在美国人的血肉中，爵士乐的细胞比其他音乐细胞都要多。因此，在音乐创作中，他力图运用纯属美国的音乐形式来表现美国人的真实感情及生活场景，极力将独具一格的爵士乐与传统音乐有机结合起来。这些，在他的创作中都能有意、无意而自然地流露出来。

格什文在同时代作曲家中，是一位有广泛影响而又有争议的作曲家，可他交响作品的最终价值却常常能解释人们对他的各种

疑问。他的音乐作品中旋律写作显得十分精巧，而且闪闪发光，但却套上了一件千篇一律的和声外衣。照例说和声因素足可以使作品与作品之间的风格距离扩大，遗憾的是格什文还没有充分的能力来很好的解决它，这一点在《蓝色狂想曲》中表现得较为突出。格什文对爵士乐的把握运用，似乎还未上升到理论的高度。他的作品许多都是属于百老汇的娱乐性范畴，他的音乐是世故与单纯、富于灵气的旋律和技巧平庸的和声等这些相互矛盾着的因素的混合体。如果我们打算在格什文的音乐中寻找细部的技巧、大胆的戏剧性处理或者复杂的音乐结构安排的话，那么，我们很可能会走上一条曲解格什文的道路。虽然这些方面都是大多数西方作曲家的擅长之处，但格什文的艺术成就不表现于此，也许没有一位美国作曲家能够写出像他那样通俗、优美、动人而又数量可观的旋律来，也许很少有人像他那样将爵士乐与西方传统音乐融合的如此合情合理，至少到目前为止还很少有可与《蓝色狂想曲》在爵士乐与传统音乐有机结合方面不相上下的音乐作品出现在音乐舞台之上。

1937 年 7 月 11 日，格什文因患脑瘤死于电影城好莱坞。一位能为世界乐坛留下更多杰作的天才，就这样死于不满 40 岁之时。为了纪念他，纽约爱乐乐团几乎每年都要举行格什文作品音乐会。1946 年，美国著名的华纳兄弟电影公司还以格什文的生平以及音乐作品为基础拍摄了一部电影，并取名为《蓝色狂想曲》。

欣赏：《一个美国人在巴黎》

1928 年夏天，格什文第一次访问巴黎这座欧洲文学艺术汇集"成灾"的城市。繁华喧闹的景象给他留下了深刻的印象。恰好，纽约爱乐交响乐协会指挥达姆罗希（1862—1950）邀请格什文创作一部管弦乐曲。格什文便以对这座城市的印象为题材，开始了他的第一部纯管弦乐曲的创作。同年 12 月 13 日，由沃尔特·达姆罗希指挥纽约爱乐交响乐团，在纽约卡内基大厅首次公演。随

后，立刻成为格什文另一部风靡全球的传世佳品。

这是一部形式自由的标题性交响乐作品。在首次公演前，格什文为了使听众对这部作品的内容有所了解，他请好友、著名作曲家泰勒为他写了一篇解说词，以作为听众理解乐曲的一种提示：

你可以想象一下，在一个阳光和煦的早晨，一个美国人漫步在爱丽舍广场上。这就是第一散步主题。他津津有味地观赏着周围的景致，倾听着各种声音，后来，走过一家敞着门的咖啡馆，从里面传 出了长号吹奏的《姐妹》这支通俗歌曲的旋律。这在美国早已过时了，而在这里倒还盛行。然后，单簧管吹奏出一个强烈的、象征美国特性的强音，开始了第二散步主题，表示这位美国人溜溜达达继续向前。经过一个过渡性乐句之后，出现了第三个散步主题，它的性格平静而有些模糊不清，似乎表明这位美国人过了河，坐在"左岸咖啡馆"的露天坐椅上。

接着，音乐引进了一个不太明快的插曲，一把小提琴在女高音区用不太连贯的旋律来接近这位美国人，反映却显得似乎有些惊慌。音乐往下发展，表现了这个美国人害了思乡病，乐队演奏着慢四步爵士乐。接着，前边的散步主题也相继出现了，这种思乡之情慢慢转变为缅怀往事，充满了柔情离绪。

泰勒对传播格什文的《一个美国人在巴黎》所做的工作有助于我们理解这部作品。但是，应该说作曲家本人的意见大概更能有助于我们欣赏这部作品。1929 年 8 月 18 日《美国音乐》杂志发表了格什文与出版商的一段谈话，更为真实地表达了作曲家的创作意图：

这部作品，实际上是一部狂想曲式的芭蕾音乐，写得非常自由，这是迄今为止我所尝试的最新音乐形式。开头部分，旋律虽然原始，但却是用德彪西和法国六人团的典型手法发展而来的。在这里，我的目的是描绘一位美国游客在巴黎的最初印象，诸如在城市里散步，听到各种不同的街道杂音和感受到各种法国的气氛，

如同在我的其他作品中一样，不刻意追求表现什么具体的景色，作品的标题也仅仅是由通常的印象所产生的，所以，听众都可以在这部作品中感受到自己所想象到的、或者经历过的某些情节。

作为一部标题性管弦乐作品，他在音乐结构的安排上主要是依据音乐本身的发展逻辑，从音乐所要表现的内容上来考虑的，而不是要使音乐本身的发展逻辑受到某种规则的制约，因此，格什文没有采用严格的奏鸣曲式那通常是建立在两个富于对比性主题基础上的基本结构，而是将乐曲巧妙地处理成了五个主题，这也是作品的一个与众不同之处。

乐曲一开始，第一散步主题就由双簧管和弦乐器演奏出来。带有倚音和大跳音程的旋律，具有一种诙谐和舞曲般的特点，充满了夸张的幽默色彩，仿佛这位好奇的美国人由于初到巴黎而显得有些兴奋，在巴黎大街上东张西望，兴致勃勃地慢步向前：

例 91：



接着，音乐奏出了模仿老式汽车喇叭的声音和一阵阵通俗歌曲的片断，使人联想到巴黎大街上川流不息的汽车和嘈杂喧闹的气氛。

往下便是由单簧管演奏的第二散步主题。这一主题采用了爵士乐特有的连续重音。短短的四小节主题是由两个动机组成的，后一个动机是前一个动机的模进，音乐诙谐而又跳动自如，生动地表现出这位美国人在拥挤的人流中游荡：

例 92：

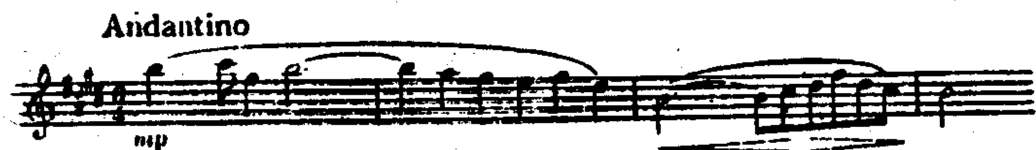


再往下是第三散步主题，这是由铜管乐器来演奏的，音乐带

有一种兴奋感，仿佛是什么事物使这位美国人高兴得忘乎所以。第三散步主题与第二散步主题交替出现，使音乐情绪步步高涨，逐渐发展到了一个高潮，描绘出一幅令人眼花缭乱的巴黎街景。

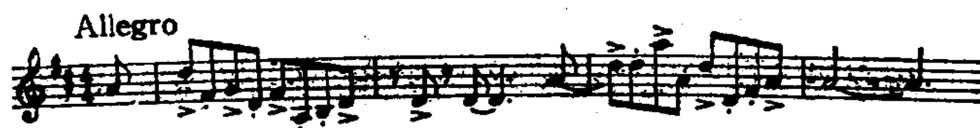
一阵喧闹之后，音乐突然平静下来，独奏小提琴在高音区奏出了温柔的旋律，钢片琴与之交相辉映，仿佛一位法国女郎试图用结结巴巴的英语同这位美国人交谈，那场面似乎不太自然。接下去，加弱音器的小号和乐队奏出了第四个主题，这是一个典型的慢四步布鲁斯风格的爵士乐主题，采用降3、降7级音的布鲁斯音阶，节奏徐缓平稳，旋律以下行为主，以五声音阶进行为主，音乐略带哀愁，表现了这位美国人身在异乡思念起了自己的故土：

例93：



这一主题经一再变化反复，突然转为快板，由小号奏出了愉快热烈的第五主题，即查尔斯顿舞曲。这是美国二十年代最流行的四分之四拍狐步舞曲，带有强烈的切分节奏和大跳的旋律进行，情绪热烈。乐曲中出现这一主题，犹如这位美国人他乡遇故知，原来的伤感情绪也逐渐消失了。

例94：



这一舞曲主题过后，第一、第二散步主题和布鲁斯风格的主题与汽车喇叭声交替出现，音乐情绪又一次高涨起来，最后在布鲁斯旋律组成的高潮中结束了全曲。

美国现代作曲家**费特—格罗菲** (Ferde Grofe，1890—1972) 出生于纽约的一个音乐世家。他的父亲是波士顿歌剧团的一名歌手，

母亲在莱比锡学过器乐演奏，他的外祖父曾在洛杉矶交响乐团担任了长达二十五年的首席大提琴，他的舅舅也在该乐团担任小提琴首席，这样的环境使幼年的格罗菲受到了良好的熏陶。从五岁开始，他就向母亲学习钢琴、小提琴与和声，以后又跟外祖父学习大提琴。即使这样，父母也反对他选择音乐作为终身职业。最初，他在银行里当职员，后又做过装钉工和汽车司机。在这期间，他还在咖啡馆里弹奏钢琴。17 岁时进入洛杉矶交响乐团任小提琴手，开始了他的音乐生涯。

格罗菲的志向很早就表现于要在写作传统的严肃音乐时融进爵士乐的语言。在这一点上，他与格什文有共同之处。在洛杉矶交响乐团工作的同时，格罗菲仍坚持到咖啡馆和舞厅进行编曲和演奏。这样做，主要是出于对不同音乐风格的兼顾。在舞厅，他有时拉小提琴和中提琴，有时弹奏钢琴，还学会了长号、小号、圆号和爵士鼓等乐器，为形成自己独特的配器风格奠定了基础。1919 年，在一次偶然的机会中，美国交响爵士乐团创建人保罗·怀特罗听到了格罗菲改编的一首乐曲，十分欣赏，立即聘请他到怀特曼的乐团里担任钢琴演奏员，编曲和副指挥。从此，格罗菲便投身于爵士乐交响化的事业之中。为了完成其重任，格罗菲又专门进行了比较系统的传统音乐技巧的训练，其中包括向意大利作曲家弗洛艾迪进一步学习配器法。怀特曼乐队的全部管弦乐编配工作，几乎全由格罗菲担任，1924 年，他成功地为格什文的《蓝色狂想曲》进行了配器，从此名声大振。在这之后，他放弃了演奏，潜心于从事创作，并从为别人的配器中广泛地学习创作经验，丰富自己的创作手法。

1924 年，格罗菲创作了他的第一部大型乐队作品《百老汇之夜》，以后，又陆续创作了一些同类型的作品。到 1931 年创作管弦乐组曲《大峡谷》时，格罗菲已是一位颇具知名度的作曲家了。

除音乐创作之外，格罗菲还经常在音乐厅指挥演出自己的作

品。1940 年以后，他也开始为好莱坞写作电影音乐。格罗菲的主要作品还有《密西西比组曲》、《大都会》、《加利福尼亚组曲》、《好莱坞组曲》以及获得“学院奖”的电影音乐《游唱歌手》等。

1972 年 3 月 27 日，格罗菲在加利福尼亚州的圣莫尼卡去世，享年 72 岁。

同格什文相比，格罗菲的音乐也同样具有以爵士乐风格为主的美国气质，只是不如格什文表现的那样成功。格罗菲的音乐色彩鲜明，旋律清新、生动感人，给人以热情、明快的感觉。虽然，一般来说他的音乐思想比较肤浅，但却具有非凡的创作描写性音乐的才能，这方面，管弦乐组曲《大峡谷》就是很好的一例。

欣赏：《大峡谷》

关于这部作品，格罗菲曾这样说：“当我在亚利桑那州的时候，总是怀着敬畏的心情，想把这个闻名于世的大峡谷反映在音乐中。”那时他才十几岁。二十多年后，他的这一宿愿才得以实现。

科罗拉多河大峡谷，位于美国亚利桑那州西北部高原，是由科罗拉多河河水深切为无数峡谷而成的峡谷带，它全长约 350 公里，宽 6—29 公里，深 600—1800 米。两侧谷壁呈阶梯形状。俯视宽阔的谷底，波涛汹涌的急流奔腾飞跃，气势雄伟、壮观，给人以不可磨灭的印象。初遇峡谷，看见因岩石的折射而产生的五光十色、变幻无穷的壮丽景色时，年幼的格罗菲心情激动。此情此景铭刻在他的心中已有二十余年。

第一次世界大战以后，格罗菲又一次到西南部旅行时，几次专程来到这个壮丽的大峡谷。可到那时为止，格罗菲还没有足够的信心把大峡谷的雄伟壮观、变幻无穷的景色用音乐描绘出来。直到 1921 年春天，他才着手创作这部组曲的第一乐章《日出》，次年，写出了第四乐章《日落》，1931 年，组曲终于全部完成，并于同年 11 月 22 日在怀特曼主持的芝加哥冬季音乐会上，由怀特曼亲自指挥他的乐队作首次公演，取得了极大成功，赞誉之声包围

了格罗菲。

此后，怀特曼曾希望格罗菲能把这首富于独创性的乐曲改编给较小的乐队来演奏，但对于格罗菲来说，要表现那样雄伟的景色，是需要用完整的大乐队来演奏才比较合适的。几年后，格罗菲把《大峡谷》编写成大型管弦乐队演奏的乐谱，并又一次进行公演，同样也大获成功，并以此形式流传下来。

在这部著名的管弦乐组曲中，格罗菲力图用音乐来描绘大峡谷那变幻无穷的美。虽然采用了许多爵士乐的技巧，但从本质上说，这种爵士乐的语汇已减弱到仅仅作为一种富于美国民族特点的音乐因素来使用的，因此，应该说并不是爵士乐，而是明显带有美国气质的、生机勃勃而又色彩鲜明的一种描写性音乐。他最大的特点是擅长音乐绘画般的处理手法，并运用极为丰富的配器技巧，把存在于作曲家视野中的景象和他想象的画面都生动地表现出来。整部作品仿佛是一部令人难忘的用音乐写成的旅行纪录，是一幅幅栩栩如生的大自然风景画，具有难以抗拒的艺术感染力。

全曲由五个乐章组成，每一乐章都有文字标题，分别表现出不同的画面。

第一乐章：日出

以定音鼓轻柔微弱地滚奏开始，象征黎明前浑沌的夜色和微露的曙光，随后，鼓声渐渐增强，音乐徐徐流动，像是充满生命力的太阳在夜色的笼罩下慢慢苏醒。明亮的短笛奏出了晨林中的鸟鸣之声，英国管独奏出了完整的主旋律，犹如一轮红日喷薄而出，给大地洒上一层金色的光芒，也为大峡谷染上一道赤红的霞辉：

例 95：



主题是由短笛吹奏鸟鸣的动机发展而来的，节奏洒脱、飘逸，

音调庄重、深沉，展现了天穹的渺茫、深邃和晨曦的朦胧、神秘。这一主题在英国管上出现之后，慢慢地转向其他各个乐器声部。

由乐队全体奏出的这一乐章的中间部分，与清新、淡雅的前一部分形成对比。鼓声逐渐增强，晨钟声、水车声和鸟鸣声汇合在一起，小提琴演奏着宽广的旋律，钟琴不时发出串串音响，仿佛太阳的光辉在闪烁，大峡谷的断层岩上被阳光照射的绚丽多彩，熠熠生辉，使我们进入了羽化登仙的意境之中。

第二乐章：如画的沙漠

大峡谷南边的沙漠地带被称为赤色沙漠，这一地区由于气候干燥，植物稀少，峡谷地带及附近的沙漠在阳光下常反射出各种斑斓的色彩，蒸腾的热气和各种浮动变幻的自然光，组成了一个奇异莫测的沙洲景色。

这一乐章以缓慢的速度作为基调，是一种回旋曲式与变奏曲式相结合的混合结构形式，其中有两个主要素材和段落：一个完整地再现，一个变奏展开，它们相互交替出现。

竖琴与弦乐、钟琴一起，组成有三个层次的轻盈的音网，造成一种空旷、凄凉、静寂、神秘的感觉，表现出烈日下沙漠中炙热蒸腾的景象，仿佛要把大峡谷中那嶙峋的岩石和宽广、冷漠的地平线勾画在无垠的天幕上。这时，第一段落的主题出现了，这个奇妙的旋律略带阿拉伯风格，它在由引子延续下来的衬景音乐的伴奏下，由中提琴和低音单簧管演奏，使荒漠显得更加凄清冷寂：

例 96：



第二段落只有十二小节，在原衬景音乐中出现了两次由四度叠置组成的四个切分节奏的和弦，它的结构不拘一格，音响效果

别致奇特，增强了对沙漠中那种扑朔迷离的景色描写。这一段落在全乐章中完整地出现了三次，类似回旋曲的主题。

第三段落，在单簧管的引导下，小提琴奏出了一段动听的旋律，音响澄澈、富于歌唱性，充满了抒情气息，是全乐章的主要旋律主题，表现出作曲家置身于荒漠之中所涌出的丰富想象力和对大自然敬畏的情感：

例 97：



第四段落是第二段落的再现。

第五段落是第三段落和第二段落的变化再现。最后，音乐又呈现出光怪陆离的色彩，英国管不断沉吟着第三段落中的抒情曲调，竖琴和弦乐轻轻的一声拨弦，使全乐章在弱奏中结束。

第三乐章：“在小径上”

这是格罗菲这一组曲中最著名的也是最受欢迎的一个乐章。岩层重叠的大峡谷中，盘绕着许多曲折崎岖的山间小径，一名牧童骑着毛驴正行进在山径上。那画面，充满了生活的情趣，这一乐章描写的就是这一景色。音乐声中，人们如同看到一牧童骑着毛驴，沿着山间的小径向峡谷深处走去，那悠闲的神态，诙谐的意趣，以及那踢踢踏踏的驴蹄声勾画出了一幅风趣隽永的自然景色画面。

音乐一开始，一声模仿驴子长嘶的音响在乐队的下滑音中奏出，接着独奏小提琴演奏了一个华彩乐段，犹如驴的叫声在峡谷中的阵阵回声，描绘了上路前驴子那不安分的嘶叫声。

音乐向下发展便进入了这一乐章的第一部分，共分两个段落，第一段落由双簧管奏出了这样一段跳跃诙谐的音乐：

例 98：

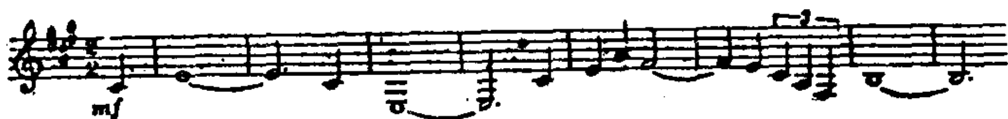


并用椰壳（一种用椰壳制作的蹄声效果器）的相互叩击和弦乐的拨弦作为伴奏，模仿出驴蹄踏在小路上的音响效果。小号在低音区轻轻地奏着长音，与驴蹄声结合在一起。

第二段落的音乐忽然变得急促起来，由双簧管和低音单簧管相继奏出模进的乐句，似乎在表现驴子的步伐已不像以前那样有节奏了，而是有些踉踉跄跄。紧接着是几声驴子不安的嘶叫声，使音乐显得有些诙谐的气氛。

中间部分，作曲家把镜头对准骑在驴背上的牧童。圆号吹出了美国西部牛仔的歌声，那悠长的旋律表现了牧童的幽默和自信：

例 99：

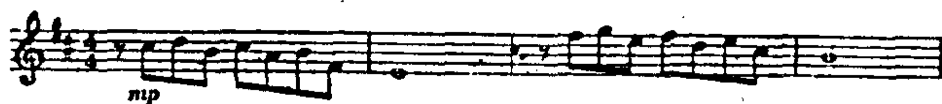


在这中间，还有木管乐器模仿驴蹄滑动的声响。驴叫、牧童的歌声和鸟鸣交织在一起，又一幅生动的画面展现在听众面前。乐章是以管弦乐队全奏作为结束，其音乐放荡不羁，犹如牧童驱驴在山径上疾跑奔驰。

第四乐章："日落"

圆号吹奏的牧人的角笛声及其回音，把人们引入了薄暮时分峡谷中安宁的气氛之中。接着，小提琴分为缜密的五个声部，奏出了熠熠发光的泛音，一个被休止符割断的音调渐渐汇成一段略带忧伤情调的旋律：

例100：



随后，这段旋律陆续在各乐器组出现，并不断变化色彩，人们仿佛看到落日余辉照射在峡谷的峭壁上，泛出迷离的光彩。在缓起的声浪中，暮色愈演愈浓，终于掩去了落日的最后一束光华。音响也渐渐沉寂下来，犹如暗重的夜色笼罩了大峡谷的千岩万壑，万籁俱寂中又传来林声兽鸣。在竖琴柔和的晚祷钟声和偶尔出现的牧人角笛声中，第四乐章悄悄地落下了夜幕……

第五乐章："暴风雨"

音乐一开始，我们听到小提琴在高音区用清亮透明的音色奏出了对第三乐章牧童主题的回顾。随后，出现了另一以下行音阶组成的主题，使乐曲增加了不安定的动感，它慢慢地扩展开来，像是乌云在蔓延，预示着暴风雨即将来临。

小提琴奏出一连串下行滑音，暴风雨终于来临。在这段描写暴风雨的段落中，音乐基本是由一群群的节奏音型和一些音响效果组成，充分发挥了各种乐器的性能和独特演奏方法，调性虽不太明确，但逼真地表现了狂风暴雨、电闪雷鸣，铺天盖地席卷而来的场面。

当小提琴再次用抖弓奏出下行半音阶时，似乎雷电暴雨已过，只有渐渐转小的雨声，偶而又出现一次闪电。最后，天终于转晴，大峡谷又沉浸在一片静谧之中。

突然，乐队全奏打破了这一寂静，长号、大号的洪亮声音颂歌般再度唤来了牧童的旋律主题，音乐在各组乐器的推动下渐渐走向高潮，峡谷恢复了原来生气盎然的情调。

这里，已不是对雨过天晴气象的描摹，而是对大峡谷壮观奇景的赞颂。辉煌的光彩，雄浑的力量，如同是格罗菲用粗豪的画

笔为这幅大峡谷的音画上涂上一层光和色，令人振奋、激越。最后，在热烈的气氛中结束全曲。

阿伦·科普兰（Aaron Copland，1900— ）是二十世纪美国最著名的作曲家之一。他那聪明的才智和旺盛的精力使他除在作曲领域内做出巨大贡献以外，还成为具有一定影响的指挥家、钢琴家和音乐理论家。

科普兰出生于纽约市的布鲁克林区。少年时期，科普兰曾在公立中学读书，每到周末便到父亲的百货商店中做工，并跟他姐姐学习钢琴，当他的兴趣已明显地表现在音乐上并决心要成为一位作曲家时，他的父母都对此感到惊讶，但并未阻碍他的志向。

中学毕业以后，科普兰便在鲁宾·戈德马克（美国作曲家、教师，1872—1936，是德沃夏克的学生，曾任科罗拉多的科勒治音乐学院院长和纽约朱丽亚研究生院作曲系主任。格什文和科普兰以及塞欣斯都出自他的门下）指导下学习和声、对位和作曲，后又师从保罗·维特根施泰因学习钢琴。此外还经常到公共图书馆拜读理查·施特劳斯、沃尔夫、德彪西和拉威尔的乐谱，从中吸取自己所需要的养料。1921 年夏，到法国枫丹白露新建的阿美利加音乐学院学习，在娜迪亚·布朗热门下深造了三年。

在巴黎期间，科普兰不由自主地吸取了一些第一次世界大战之后形成的激进思想。这时，全欧现代音乐运动已经形成，斯特拉文斯基和著名的法国“六人团”，特别是米约对他产生了强烈的影响，奠定了他的成功之路。

1924 年 6 月，科普兰回到美国，先后在纽约的社会研究学校、伯克郡音乐中心和哈佛大学任教，并开始发表作品，很快在本国的现代音乐运动中取得先驱者的地位，并通过著作、演讲以及他的创作实践巩固了这一地位。作为现代音乐家，特别是美国现代音乐的倡导者，他孜孜不倦地工作，先后显示了这样三种不同的音乐风格。1924 至 1929 年间创作的音乐是爵士乐复节奏和法国

音乐气质的一种综合体，例如1924年写的《管风琴与乐队的交响曲》、1925年写的《剧场音乐》、1926年写的《钢琴协奏曲》等。1929至1935年间，科普兰的创作趋于成熟，音乐更加抽象。在多调性关系连接中运用十二音列作曲技法或序列音乐原则，成功地造成了更加尖锐的不协和音响。这类作品有：1930年写的《钢琴变奏曲》、1933年写的《小交响曲》、1935年写的《叙述》等。此期作品题材新颖，表达方式简洁，技巧娴熟。为了努力运用言简意赅的音乐语汇来表达他所希望表达的东西，从1953年开始，科普兰的创作进入了黄金时代，能够进一步得心应手的把美国民间音乐作为创作素材，并写出了两种不同性质的作品：第一种是为电台、电影、剧院写的实用音乐，如1938年创作的芭蕾舞剧《小伙子比利》、1942年创作的芭蕾舞剧《竞技表演》、1944年创作的《阿帕拉契亚山的春天》，都是美国舞剧音乐的典范。第二种是为音乐厅写的严肃音乐，这类作品有：1941年创作的《钢琴奏鸣曲》、1946年创作的《第三交响曲》、1947年创作的大型无伴奏合唱《万物伊始》、1954年创作的歌剧《处女地》、1959年为埃米利·迪金生的十二首诗所谱写的声乐套曲。其中不乏传世佳作。

在创作中，科普兰广泛使用了传统的和现代的音乐语言与创作手法。他的作品有时受到广大听众的欢迎，有时只有为数不多的拥护者，这种变化反映了当时各种音乐潮流对科普兰创作的影响，也表现出他在创作上走过的道路。

科普兰一生所创作的音乐作品数量很多，其中钢琴奏鸣曲是用国际性的抽象音乐语言写成的，但大部分作品还是带有明显的"美国"标记，即使是他的芭蕾舞剧音乐，也多少包含了一些真正的民间音乐素材，这就使他的音乐在抽象性之中还带有一部分原始的、民间的格调。

科普兰一生获得过许多荣誉。他的《阿帕拉契亚山的春天》于1945年获得了普利策音乐奖。他所写的电影《嗣女》配乐于1949

年获得最优秀戏剧片好莱坞学会奖。另外，科普兰还有许多体面的头衔，如：他是纽约国家艺术与文学协会的主要领导者之一，伦敦皇家音乐学院名誉教授及美国音乐中心主任等。

除音乐创作以外，科普兰还从事演讲、撰写音乐著作和从事大量社会音乐活动。他给主要期刊杂志写音乐评论文章，其内容几乎都是专论现代音乐语言的。1939 年，他写了一本名为《如何欣赏音乐》的著作，产生了一定影响。1952 年写了《音乐与想象》，1959 年写了《音乐的乐趣》，1960 年写了《科普兰论音乐》，此外还有《1900—1960 的现代音乐》，1968 年修订为《我们的新音乐》。

为了推广他的音乐思想，促进美国现代音乐的发展，科普兰进行过多次演讲。1937 至 1949 年间，他担任美国作曲家联合会会长一职，通过各种努力使联合会能够在经济上给予年轻有为的作曲家以支持，扶植了他们的成长。科普兰还曾作为美国的文化使者出访南美，这一经历也证明他在当时的美国音乐界所具有的重要地位。

许多人认为，科普兰是他那一代美国作曲家中最受人喜爱和最重要的一位。他之所以能够获得成功，是由于他掌握了属于自己的音乐风格，并非由于某种巧合或顽固地坚持自我的音乐意识。他明智地选择了一条正确的道路，有一个合理的奋斗目标并为此做出了不懈的努力。

欣赏：管弦乐曲《林肯肖像》

1942 年，哥伦比亚广播系统的指挥、俄裔美国指挥家安德烈·科斯特莱涅兹（1901—1980）找到三位美国著名作曲家，要求他们每人写一部描写美国伟人的音乐作品，以振奋国民的爱国热情，此时，美国刚卷入第二次世界大战之中。结果，便产生了这样三部作品：一是维吉尔·汤姆森的《拉瓜迪亚市长圆舞曲》；二是杰罗姆·克恩的《马克·吐温乐队肖像》；第三就是科普兰的

《林肯肖像》。

科普兰对此曾有这样一段回忆：

1942年1月，安德烈·科斯特莱涅兹建议我写一部美国伟人的音乐肖像，并答应由他广泛演出这一作品，逼着我立刻动笔。这时，我首先想到的是写美国诗人惠特曼，可是，科斯特莱涅兹告诉我他的计划中已经有了一个文学家，劝我改写一个政治家。这样，把林肯作为我音乐中的表现主题就成了我的唯一选择。

当我和维吉尔·汤姆森讨论这一题材时，他亲切地指出，像林肯这样一位卓越的人物，恐怕没有一个作曲家能使自己的音乐和他相匹配。这话当然并没有错，不过，我还是想试一试，因为我的表现对象曾经是一个有血有肉的人物，他的意志也在启发着我。

在林肯的书信、演讲词中，选择几段特别适合于我们今天形势的引文并不是一件困难的事情。我避免专门引用大家熟悉的片断，选段的次序和安排也都由我自己决定。

二月份写完初稿，四月十六日定稿，几个星期以后完成了管弦乐配器。我采用了自己的音乐素材，只用了那一历史时期的两首歌曲，一是《坎普敦赛马》，二是最早在1840年以《恼人的萨潘特》的名字出版、现在以《春野之山》一名而为人熟知的那首歌曲。当然，这两首歌曲都不是逐字逐句的引用，而是像我在《小伙子比利》中运用牛仔歌曲那样，将曲调加以变化发展。

乐曲大体可以分为三大段。在第一段中，我想暗示萦绕着林肯个性的那种神秘的宿命。在这一段的结尾处，我通过《春野之山》的各种巧妙变形来表现林肯那亲切、质朴的形象：

例101：



从上面谱例中这两个旋律的对比，我们可以发现它们之间基本一致，只是科普兰将音乐的韵律拉长了许多，使旋律具有了徐缓、深情的性质。

快速的中段简单描述了林肯生活的时代背景。在这一段中，《坎普敦赛马》这首歌曲的片断可以明显地听出来：

例 102：



在结束段里，科普兰的目的是要给林肯自己的话配上一个简朴而令人难忘的音乐框架，《林肯肖像》的朗诵词如下：

> 同胞们，我们不能逃脱历史。本届国会和本届政府的诸君将被人们牢记，不管我们自己是否愿意，谁也不能因其个人作用的大小而得以幸免。

1942 年 5 月 14 日，在辛辛那提指挥下首次公演。

第四节　二十世纪中叶的美国音乐家

格什文、格罗菲、科普兰以及其他作曲家的不懈努力，使美国音乐逐渐摆脱了往日的种种格局，开始以自己的面目出现在世界乐坛之上，标志着美国音乐从此进入了一个新的时期，一个向着现代音乐更加靠拢的时期，一个对世界音乐的发展做出自己贡献的时期。

众多诞生于 1900 年左右的作曲家，到四、五十年代以后都已经形成了自己成熟的音乐风格，在美国和世界乐坛上扮演着不容人们忽视的角色，从他们身上，人们可以领略到本世纪中叶美国音乐所独具的风彩。

罗伊·哈里斯（Roy Harris，1898—1979）出生于俄克拉何马

的一个农家，1921 年在加利福尼亚大学读书期间开始作曲，1926 年到 1929 年间，他生活在巴黎，师从娜迪亚·布朗热学习作曲，回国后，先后在普林斯顿的威斯敏斯特合唱学校、科内尔大学、科罗拉多学院、犹他州立学院和纳什维尔皮博迪学院任教。

哈里斯是当代美国多产的作曲家之一，一向以广泛地宣扬美国音乐作为自己的神圣职责，在他部分作品的标题中，可以看出他曾着意追求一些国民乐派的表现手法，在他那些非标题音乐作品中，那种强烈、粗犷、有时显得有些尖锐的音乐气质，使人透过文雅的面纱，窥到了音乐的本质。

哈里斯长期从事教学，但他并没有放弃自己的创作事业。三十年代起，他的音乐作品就开始出现于国内外音乐会上，并取得了良好效果。当时，美国的"严肃"音乐很少能被灌制成唱片，可哈里斯的作品却能够多次享受这种殊誉，为广大听众所欣赏和接受。哈里斯之所以能够取得这样的成绩，主要原因就是他具有简朴的音乐风格，摈弃了当时流行的那种繁杂、怪诞而又空洞的作曲技法，音乐特色表现为具有真挚抒缓的旋律、层次分明的乐队声部，略带不协和的和声效果以及固守的调性观念，在他的音乐中，既有美国西部平原的广阔无垠，又有都市生活的热烈风趣，表现了美国音乐中那种典型的抒情气质。哈里斯的作品主要有十二部交响曲、合唱曲、室内乐、管弦乐作品以及一些钢琴作品。

埃利奥特·卡特（Elliot Carter，1908—　）是又一位出生于纽约的美国作曲家。他早在哈佛大学主修英国文学期间，就利用课余时间兼学音乐课程，这并非由于他童年的爱好使他不能将音乐丢开，而是音乐已成了他生命的一部分，并将成为他选择事业的唯一目标。

获得学士学位以后，卡特继续在哈佛大学研究生院攻读硕士学位，同时，随瓦尔特·辟斯顿等人学习音乐。1932 年获得硕士学位后赴巴黎，成为娜迪亚·布朗热门下的又一位美国学生。

卡特还是学生的时候，他的作品就已被公开演出了，以后数年内积累的作品使他在美国音乐界赢得了一个显赫的位置。卡特在多种意义上说都是一位优秀的当代作曲家。其中有修养决不是无关紧要的一个因素。作曲家作为一个具有渊博的知识和较高修养的人是一种比较新的社会现象，到十九世纪浪漫主义时期才算正式形成，直到我们这一世纪才成为一条标准。对这一现象，曾有许多人忧心忡忡，认为艺术家主要应该是面向灵魂和富于灵感的人，他所侧重的应该是艺术技巧，至于别的则无关紧要，有不少音乐爱好者一听说当代某某作曲家除音乐以外，还在攻读数学、社会科学、物理学等学科时，便不免心存疑虑，好像这些作曲家所创作的已不是音乐了。这一观点在今天看来显然不足取，可在卡特的时代还是一种比较广泛的社会意识，这对卡特来说是不利的，因为他学习社会科学的时间实在是长了一些，在当时人们的意识中，他似乎还称不上是专职的作曲家。

对于卡特的音乐，斯特拉文斯基在 1962 年 6 月的《美国音乐》杂志上曾作过一番比较客观的评论。斯特拉文斯基的这些话是回答罗伯特·克拉夫特（《美国音乐》杂志的记者）的这样一个问题："迄今为止美国土生土长的音乐家中，谁写的作品对你的吸引力最大?"斯特拉文斯基说：

> 我想是埃利奥特·卡特，尤其是他的双重协奏曲。但是你应该知道，我是听了什么样的音乐才能做出这样的选择，首先，我喜欢卡特这部作品的意境，充满了新颖快活的精神，我还喜欢这部作品的音乐造型和比例感以及对时间分寸的把握。但是，有些音乐的分析既不能解释一部巨著，也不能使它获得新的生命，在这里，语言是没有用的，它就是一部杰作，是一个优秀的美国作曲家写出的杰作。

另一位有睿见而能干的评论员理查·弗兰克·戈尔德曼，1964 年在《音乐季刊》中写道：

> 卡特认真从事音乐工作是相当晚的，而取得所谓作曲家的地位就更晚了些。但他是同代音乐家中，为数不多的具有较高知识水准的人。卡

特的思想纯净，一丝不苟，博学多识，趣味广泛，还有着强烈的好奇心。

卡特是当代美国音乐界最具个性、最引人注目的人物之一，他是走过了漫长的道路后才获得今天的杰出成就和普遍赞赏的。这里的原因有很大一部分是由于他本人艺术个性的成长速度缓慢，任其自然发展，而且创作态度十分严肃。虽然，他本质上是属于敏感多思的性格，但并没有妨碍他写出一些凝重、精练而又意味深长的作品。

卡特最重要的作品有：《乐队变奏曲》(1955)、《羽管键琴和钢琴二重协奏曲》(1956，斯特拉文斯基指的那部作品)、《钢琴协奏曲》(1965)、《乐队协奏曲》(1970)及芭蕾舞剧《波卡洪塔斯》(1939)和《米诺陶》(1947)。此外，室内乐作品在卡特的创作中也占有一定地位，有《弦乐四重奏》、《木管五重奏》、《大提琴和钢琴奏鸣曲》等。

塞缪尔·巴伯(Samuel Barber，1910—)出生于宾夕法尼亚州西切斯特的一个具有良好音乐环境的家庭。最初，他以歌唱家作为自己的奋斗目标，不知由于什么原因使他在费城寇蒂斯音乐学院改学钢琴和作曲，并多次获得各种奖励，如：1935年荣获罗马奖，1935年和1936年荣获普利策奖。

巴伯的创作既尊重传统，又富于独创精神，他的歌剧《瓦内莎》(1958)和《安东尼与克罗巴特拉》成为美国两部主要的歌剧，后者是为1966年纽约大都会歌剧院新址开幕而创作的。另外还有为马撒·格雷厄姆创作了数部芭蕾舞剧。巴伯的音乐创作主要是一些音乐会作品，包括交响曲三部其中包括一部《单乐章交响曲》，(1936)、序曲《造谣学校》(1932)、《小提琴协奏曲》(1940)、两首管弦乐曲(《随笔》、《摩羯星座协奏曲》，1944)，《大提琴协奏曲》(1945)，《钢琴协奏曲》(1962)。巴伯的作品在世界乐坛上出现最多的是他根据弦乐四重奏慢乐章改编而成的

《弦乐柔板》(1936)，这部作品很得意大利著名指挥家托斯卡尼尼的赏识，成为世界室内乐宝库中的精典作品之一。

声乐作品在巴伯的创作中一向不如器乐作品那样受到重视。主要有供人声及弦乐四重奏组用的作品《多佛海滩》。这部早期作品是根据马修·阿诺德的诗歌所谱之曲，原本是供他自己演唱之用的。此外，巴伯还作有合唱曲、歌曲等作品，他的声乐旋律也是他音乐创作中的一个成功之处。

许曼 (William Howard Schumam) 1910 年 8 月 4 日生于纽约。1935 年获哥伦比亚大学学士学位，两年以后获得文学硕士学位。在音乐方面，他先后师事于豪比尔(1883—1959)、珀辛和哈里斯，1935 年夏令期间进入萨尔茨堡莫扎特学会深造。

许曼在学术界有过一段荣耀的经历。从 1936 年到 1945 年，他先在萨拉·劳伦斯学院任教，1938 年接任该学院合唱团的指挥工作，同年夏季又成为哥伦比亚大学教授团的一名成员。作为行政管理人员，他在 1944 年接替卡尔·恩格尔担任了希尔默出版公司音乐编辑，后于 1945 年辞职，以便能够专心从事创作，但仍作为该公司的特别顾问，直至 1951 年。1945 年到 1962 年间，许曼被聘为纽约朱丽亚音乐学院院长，1962 年起，他成为林肯演出艺术中心的总经理。

对许曼来说，社会对他音乐创作的认可很早就表现在各种奖励上了。他的作品赢得过许多荣誉。他 1940、1941 年两次获古金汉奖金。1942 年，他的第三交响曲获纽约音乐论坛一等奖；1943 年，他的《自由歌曲》大合唱获普利策音乐奖和柯塞维斯基音乐基金会奖。此外，他还获得过市政大厅作曲家联谊会奖、大都会歌剧院奖等。1964 年起，成为美国文学艺术学院的研究员。

许曼之所以能够跻身于优秀作曲家之列，与他着意培养自己多方面的素质是分不开的。他具有惊人的魄力和广博的学识，性格开朗热情，他的音乐既可以使人振奋、舒畅，又可以使人忧郁、

感伤。作为一个天生的交响乐作曲家，许曼还有一种内在的音乐气质，他写出来的乐句有时可以长得像一泻千里的河流，奔腾汹涌，一气哈成，有进也可以将丰富的乐意凝聚在短小的乐句里。罗伊·哈里斯的教导对许曼创作风格的形成实在是有着莫大的帮助，他们两人的音乐表现手法有相似之处，在音乐结构的创新方面他们的探索也基本一致。

许曼的许多作品曾被美国一些较大的乐团列为演出曲目。他的芭蕾舞剧《潜流》首次公演是1945年在纽约大都会歌剧院，由芭蕾舞剧院公司主办，他的《美国节日序曲》是由波士顿交响团在库谢维茨基（俄国指挥家，1874—1951，1924年至1949年任波士顿交响乐团指挥期间，使乐队的演奏水平达到了高峰，并主持了斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、拉威尔等人许多重要作品的首次演出）的指挥下首次公演，他的《第三交响曲》、《弦乐交响曲》、《自由歌曲》、《战时的祈祷》和《威廉·比林斯序曲》分别由匹兹堡交响乐团和纽约爱乐乐团介绍给了公众。许曼的作品还有《新英格兰三部曲》、《孤儿曲》、《乔治·华盛顿大桥》等管弦乐曲及《弦乐三重奏变奏曲》、歌剧《强有力的凯西》和电影配乐。

许曼那热情洋溢、生机蓬勃的创作个性，可在《美国节日序曲》和许多合唱曲中窥见一斑。无论是从音乐界，还是从公众的角度来看，许曼最成功的作品也许是那部《弦乐交响曲》，因为作曲家的许多最良好的素质在这部作品中都成功地结为一体，其结构比其它作品更为严密，节奏变化和旋律色彩更为丰富，也表现出了感人肺腑的、印象深刻的那种阴沉的基调，这种基调形成了许曼音乐在波澜起伏的水平线下的一股暗流。

许曼的创作强调旋律和节奏，而不太注重和声，因而，他的音乐主题一般来说比较冗长并有着鲜明的节奏感。在这方面，确实表现出了他的独道之处。

梅诺蒂（Gian Carlo Menotti，1911—　）出生于意大利卡台利亚诺，最初接受正规音乐教育的地方是米兰音乐学院。1928年定居于美国以后，又在费城柯蒂斯音乐学院师从斯卡莱罗（1870—1954意大利作曲家，1928年起在费城柯蒂斯音乐学院任教，学生中有巴伯、梅诺蒂、福斯等）。也许是由于他出生于意大利，学于米兰音乐学院和师从于意大利作曲家这三个原因的结合，他的创作也立足于歌剧这个意大利的传统音乐体裁，以它为主要创作目标，写出了数量可观的歌剧作品。

梅诺蒂的歌剧创作，多与现实生活有着密切的联系，因此，戏剧内容和音乐形式颇具生活气息。1936年创作的独幕喜歌剧《阿梅丽亚参加舞会》是他本人撰写的脚本，作品内容通俗，充满了生活情趣，1937年4月1日在匈牙利指挥家弗里茨·赖纳(1888—1963)的指挥下公演于柯蒂斯学院，翌年又在纽约大都会歌剧院演出。梅诺蒂的其他歌剧作品有：《岛上的上帝》、广播歌剧《老处女和小偷》(1939年4月22日由国家广播公司NBC交响乐团演出)、《神巫》、《电话》、《阿马尔与夜来客》、《领事》、《布利克街圣人》、《最后一个野蛮人》、《救命，救命，外星人来了》。这些作品，尤其是《领事》一剧，表现出作曲家强烈的戏剧意识，故事情节跌荡起伏，剧情发展联贯，但音乐却显的有些平淡乏味，像是普契尼后期音乐风格的一种延续。

在器乐方面，梅诺蒂写了《钢琴协奏曲》，尽管写得酣畅淋漓，却也因具有与歌剧同样的原因而瑕疵毕露。

除音乐创作以外，梅诺蒂还从事了许多社会音乐活动。1958年，他在意大利斯波莱托创办了名为“两个世界音乐节”的音乐活动，旨在奖掖音乐与戏剧新秀，扶植新的音乐思潮，梅诺蒂亲自担任舞台监督。歌剧《神巫》后来被改编成了电影，由梅诺蒂自己担任导演，可惜，找不到人们对这部电影的评价。

戴蒙德（David Leo Diamond，1915—　）　这位出生于纽约州

罗彻斯特的美国作曲家，自幼学习小提琴，并建立了属于自己的记谱体系。七岁起开始作曲，八岁开始学习各门音乐理论课程。迁居到克利夫兰以后，戴蒙德进入克利夫兰音乐学院，在那里度过了两年的学习时光后，又返回罗彻斯特，在伊斯曼音乐学院深造。伯纳德·罗杰斯就是他这时的教师之一。1931 年，年仅 16 岁的戴蒙德创作的交响曲就已在伊斯曼演出了。1934 年到 1936 年，戴蒙德在纽约新音乐学校（又称达尔克罗斯学院）随塞欣斯学习。1937 年赴法国，又投在娜迪亚·布朗热这位培养多名美国作曲家的女教授门下，完成了他的最后学业。

戴蒙德年轻时代就对萨蒂的高卢式音乐处理手法钦佩不已，并将这种方法巧妙的糅进了自己的创作中。他所崇拜的第二个对象是莫里斯·拉威尔。1937 年，听到拉威尔去世的消息以后，十分悲痛，写了一首《挽歌》以表哀悼之心。12 年后，他又根据德彪西的信件内容，写了一部声乐套曲《德彪西的灵魂》，表现出他对德彪西的崇敬。戴蒙德选择这三位作曲家，并且只选这三人作为他作品的标题，含义非浅。如果我们进一步追溯戴蒙德这种崇拜法国音乐倾向的根源的话，他参拜了巴黎和枫丹白露，并在那里投在娜迪亚·布朗热门下这些因素，不能不说是十分重要的。

萧伯纳曾说过，风格不过就是陈一家之言的力量。从戴蒙德青少年起，他的音乐个性就表现出独立精神和这种自陈的力量。在创作中，灵活运用各种创作技巧，使作品既有高超的技巧，又有独特的风格，例如：戴蒙特的《第八交响曲》是为庆祝贺阿伦·科普兰六十寿辰而题献给他的，总谱完成于科普兰生日的前一天，即 1960 年 11 月 15 日，交响曲的实际写作过程花了整整两年时间。这部作品分为两个乐章，都使用了一些现代作曲技法。它们通过一个基本的十二音音列而相互关联。戴蒙德虽然在这里运用了十二音列作曲技法，可他对这种技法却有着独道的理解，那就是他的十二音音列是有强烈调性感的，而这一技法的创始人及一

般人们都认为它的出现旨在放弃调性原则，抛开调性观念，这就使得戴蒙德的十二音列作曲技法与众不同，别具一格。

在运用这种特殊的十二音列作曲技法的同时，戴蒙德对一些比较传统的主题分裂、模进和发展等作曲手法也予以应有的重视，而这些手法多半是自海顿和莫扎特以来就为人所熟悉的。

戴蒙德的作品主要有：八部交响曲、《钢琴协奏曲》、《小提琴协奏曲》、《大提琴协奏曲》、管弦乐曲《轮唱》、室内乐队曲《向萨蒂致敬》、合唱曲《夜祷》(埃兹拉·庞德词)、弦乐四重奏六首及其他室内乐、钢琴曲和歌曲。另外，他还获得过许多荣誉，如：1938、1941 年两次获得古根海姆奖学金，1941 年获得美国音乐出版协会的奖金，1942 年获罗马的美国学院奖，因《钢琴四重奏》而获 1943 年度帕德瑞夫斯基奖，另外，还获得国立文艺研究院颁发的一笔奖金，并多次接受委托创作音乐。

珀尔 (George Perle，1915—　) 是一位作曲家，同时也是一位音乐理论家，他的经历比较简单，并且算不上是一个有独创性的作曲家，故此，我们好像并没有很多话要说，在此，只做一些简要介绍。他的指导者是奥地利作曲家、指挥家和钢琴家恩斯特·克热内克 (1900—　)。珀尔先后执教于路易斯维尔大学 (1949—1957)、加利福尼亚大学 (1957—1961) 和纽约的昆斯学院 (1961 年起)。

珀尔的创作基本上采用的是十二音列作曲技法和一些现代创作技巧，但不像戴蒙德那样具有自己的特点。他的作品有：两部交响曲，管弦乐曲《三个管弦乐章》(1960)、《大提琴协奏曲》(1966)、弦乐四重奏六首、弦乐五重奏及其他室内乐曲、钢琴曲，如《前奏曲六首》(1946)、《托卡塔》(1969) 和一些歌曲。此外，还著有一本名为《序列作曲与无调性》(1962) 的理论著作，颇具学术价值。

门宁 (Peter Menin，1923—1983)　作曲家兼指挥家，是霍华

德·汉森和谢尔盖·库谢维茨基（俄国指挥家）的门生。1947年起，在朱丽亚音乐学院教授作曲，1959年至1963年，任该院院长一职。

门宁的作品大部分是为管弦乐队创作的，主要有七部交响曲，《小提琴协奏曲》、《大提琴协奏曲》、《钢琴协奏曲，》一首受美国作家梅尔维尔的小说《莫比·迪克》启发而写的乐队复协奏曲，一首管弦乐队伴奏的《歌曲》，还创作了一首《圣诞康塔塔》以及一些室内乐和器乐曲。

舒勒（Gunther Schuller，1925—　）　作曲家、圆号演奏家。舒勒是在曼哈顿音乐学校完成他的学业的。

舒勒的创作是爵士乐风格与序列音乐风格的结合，这种风格在当时的美国乐坛并不多见，舒勒所走的是一条探索的路，虽然他取得的成就并不显著，没有能够引起人们充分的注意，但他所做的尝试还是有价值的，是应该肯定的。

舒勒最重要的作品是他的歌剧《天谴》，这是1966年应汉堡歌剧院的邀请而作的，同年在汉堡歌剧院首次上演，脚本是由作曲家根据卡夫卡的剧本《考验》改编而成的，它明显地体现了作曲家的艺术追求。尽管如此，他的国际声誉却主要是建立在他的乐队曲《保尔·克利主题的七首练习曲》（1959）上，在这部作品中，他的音乐风格表现得更加鲜明、集中。他的作品还有《圆号协奏曲》一部、与乔治·巴兰钦合作的芭蕾舞剧《变体》（1961）以及几部室内乐作品，包括一首为爵士乐四重奏小组写的《小协奏曲》（1959）和一首《双重五重奏》（1961）。此外，舒勒还有两部较有影响的理论著作，一是《圆号技巧》（1962），这是一本探索圆号演奏技巧的重要书籍；二是《早期爵士乐的根源及音乐发展》（1968）。

为了使大家更为充分地了解这一时期美国音乐的发展状况，在介绍了以上诸位作曲家之后，这里再将这样几位音乐家推荐给

大家：

鲁丝·波特·克劳福德（Ruth Porter Crawford，1901—1953）是一位女作曲家，她的作曲教师是她后来的丈夫，名为查理·希格。

克劳福德的音乐生涯以从事音乐教学和收集美国民歌为开端的。她年轻时就在杰克逊维尔音乐艺术学校执教，1926 年至 1929 年还同时任教于伊利诺伊州的埃尔姆赫斯特音乐学院。

克劳福德以编集美国民歌著作作为自己奋斗的目标之一。编有《美国儿童民歌集》（1948）、《儿童动物民歌集》（1953），流传甚广。

她的音乐创作通常是凭直感和经验来进行的，一些大胆的手法流露出先锋派的痕迹，作有器乐组曲、室内乐、合唱曲和歌曲等作品。在她有生之年，她的作品很少被公布于听众面前，但在最近二三十年内逐渐登上了音乐舞台。

朱利亚·佩丽（Julia Perry，1924—1979）是位黑人女作曲家。学于韦斯敏斯特合唱学院和朱丽亚音乐学院，并去欧洲深造数年，师从巴拉班、斯威顿、布朗热、达拉皮科拉和加利埃拉学习作曲和指挥。曾两次获得古根海姆奖学金。

佩丽的创作风格基本上属于新古典主义，她那折衷主义的音乐个性反映了她广博的文化修养，她的音乐充满了温和抒情的气质，其中也不乏运用一些不谐和和声、复杂的织体等创作技法。佩丽的作品丰富多彩，作有歌剧《瓶》、《阿蒙蒂拉多的木桶》，歌舞剧《自私的巨人》，交响曲共十一部（第十一部交响曲《灵魂》最为著名，作于 1972 年），还有两部钢琴协琴曲与一首《圣母悼歌》（为女中音和弦乐队而作，1951）。

埃弗雷·赫尔姆（Everett Helm，1913—　）是音乐著述家、音乐学家，毕业于哈佛大学，1936 年至 1938 年间在欧洲与马利皮耶罗（意大利作曲家，1882—1973）和沃恩·威廉斯学习作曲，与

爱因斯坦（德国历史学家、音乐评论家，1880—1952）学习音乐学。回国后曾在美国多所学校任教，1950年移居欧洲。

赫尔姆曾任美国、英国和德国一些报刊杂志的撰稿人。他的音乐作品有：歌剧《托顿堡之围》(1956)，两部钢琴协奏曲（1951、1956），一部室内交响曲（1961），一部弦乐与五个独奏乐器的协奏曲，室内乐与歌曲。他的论著有《查尔斯·艾夫斯，现代音乐的先锋》（1958），《1400—1530年前后的意大利世俗声乐》(1960)，《南斯拉夫音乐》(《音乐季刊》，1965)、《弗伦茨·李斯特》(1972)、《追忆马利皮耶罗》(1975）等。

霍华德·斯旺森（Howard Swanson，1907—1978）另一位美国黑人作曲家，童年在铁路上做工，后来又成为邮政办事员。

斯旺森自幼酷爱音乐，他一边工作一边在克利夫兰音乐学院学习。因获奖学金而去巴黎成为娜迪亚·布朗热门下的又一位美国学生。1940年完成学业回国后，却出人意料地在税务局工作了一段时间，其原因大概是由于他当时还不具备足以使他打入音乐界的名气，直到第一位在美国大都会歌剧院演出的黑人女低音歌唱家玛丽安·安德森在纽约演唱了斯旺森创作的歌曲并大力为他做宣传，才使他在美国音乐界逐渐树立起了自己的形象。1952年，他的《短小的交响曲》由米特罗普洛斯指挥纽约爱乐乐团演出，赢得了他在纽约音乐评论界的奖誉，巩固了他在美国音乐界的地位。

斯旺森的作品还有：一首大提琴组曲、钢琴曲和歌曲等。

亚历山大·切列普宁，汉名为齐尔品（Alexander Cherepnin，1899—1977）是俄国作曲家、指挥家尼古拉·切列普宁之子。

齐尔品自幼与母亲学习钢琴，并在父亲的鼓励下开始尝试着作曲。十二岁时创作了短小的喜歌剧，十三岁时创作了芭蕾舞剧，接着又写出了许多钢琴作品，十九岁以前已是十四首钢琴奏鸣曲的作曲者了。1917年考入彼得堡音乐学院，从索科洛夫学习音乐

理论，从科比利安斯基学习钢琴。一年后齐尔品随家人离开彼得堡，来到高加索的第比利斯，拜一位名叫托马·德·哈特曼的人学习作曲。1921 年全家迁居巴黎，又与名叫菲利普的学习钢琴。1922 年，齐尔品在伦敦举行音乐会，将自己的作品介绍给大家。1923 年接受女舞蹈家帕夫洛娃的委托创作了芭蕾舞剧《阿旃陀壁画》，并由这位舞蹈家本人和她的芭蕾舞团演出，获得了成功。

作为作曲家和钢琴家的齐尔品，在事业蒸蒸日上之时，不仅要在巴黎和英国扩大自己的影响，还把足迹留在了德国和奥地利。1934 年至 1937 年间，他曾两次来到中国和日本，并结交了许多同行，为促进东方西方音乐的交流做出了贡献。1934 年，在他的倡导下举行了一次中国音乐风格的钢琴曲比赛，中头奖的就是流传至今的贺绿汀所作的《牧童短笛》。此次活动，在中国近现代音乐史上较有影响。1935 年在日本举办了管弦乐作品创作比赛，并在东京建立了出版“切列普宁现代音乐丛书”的机构，专门出版中、日两国青年作曲家的作品。此时，他便为自己取了一个汉名齐尔品。1938 年，齐尔品与中国女钢琴家李献敏在巴黎结婚。以后，移居美国，1949 年至 1964 年，齐尔品夫妇在美国芝加哥德保罗大学任教，1967 年 5 月，在离开祖国 46 年以后初次返回苏联。

齐尔品的作品主要有：歌剧《仙女与农夫》(1952，萧瑜作台本)、康塔塔，交响曲四部，齐尔品的交响乐作品常由库谢维茨基、斯托科夫斯基、蒙特、斯克罗瓦切夫斯基等世界著名的指挥家指挥演出。他的钢琴协奏曲常由自己独奏，由欧美著名交响乐团合作演出。他一共创作有六部钢琴协奏曲，另外还有室内乐作品和许多钢琴曲和声乐作品，其中包括《七首中国诗歌》和《七首中国民歌》。

齐尔品夫妇不仅自己在现代音乐史上占有一定的位置，他们的下一代也为音乐的发展做出了贡献。

谢尔盖·切列普宁 (Serge Cherepnin，1941— ）是齐尔品夫

妇的长子，自幼学习小提琴，从父学习音乐理论，从母学习钢琴。在哈佛大学接受正规高等教育之后，与辟斯顿、莱昂·基希纳学习作曲理论，1966年去米兰学习电子技术，1968年至1970年在纽约大学电子实验室工作，1970年起，在加利福尼亚州瓦伦西亚音乐学校教授电子音乐，他的创作也是以电子音乐为主的。

他是手提式音响合成器的发明者。

伊凡·切列普宁（Ivan Cherepnin，1943— ）是齐尔品夫妇的次子，与他哥哥一样自幼接受了良好的家庭音乐教育，1964年大学毕业后在科隆从施托克豪森和普瑟、在达姆施塔特师从布莱兹学习作曲。1966年，在多伦多学习电子技术，后又回到哈佛大学读研究生，师事美国作曲家兰德尔·汤普森和基希纳，1969年获硕士学位，1969年至1972年间任教于旧金山音乐学院，1972年起在哈佛大学教授电子音乐创作。

伊凡·切列普宁的作品主要有长笛、大提琴和定音鼓的《五声音阶组曲》（1959），长笛、单簧管和大管的《莫扎特组曲》（1962），电吉他、圆号、单簧管和大提琴的《作业音乐》（1965），几件管乐器的《转轮》（1966），铜管六重奏《夏天的音乐》（1970）等。

周文中（1923— ）是华裔美国作曲家。早年在上海读书，去美国前已获得过土木工程学士学位。1946年到美国，起初在耶鲁大学继续攻读建筑学，但是后来决定献身音乐，因此转入新英格兰音乐学院，师从尼古拉·斯洛尼姆斯基学习作曲，后又在爱德加·瓦雷兹门下学习了五年，还在哥伦比亚大学随奥托·吕宁学习了一段时间，并在1954年于该校获得音乐硕士学位。1955年至1957年间，周文中在哥伦比亚大学指导中国古典音乐的研究项目，以后，任该校人文学院音乐系主任。

周文中的创作深深地植根于中国民族音乐的土壤之中，他的早期作品中，中国民间音乐的风格较为明显地体现了出来，并且，

这些因素成了他以后创作的源泉。周文中是他的老师与友人爱德加·瓦雷兹后期音乐观点的履行者，他音乐创作最大的价值在于把民族文化精神与现代创作技巧及新的表现手法有机地糅和在一起，探索着各种前人没走过的道路，如他的作品常常表现出对中国古代哲学思想的追求，他对音乐非常讲究，其精雕细琢的程度超出了人们一般使用和欣赏的范围。他把对音色的注意力从过去的整部作品或一段乐曲内的变化，转移到对每个音，特别是长音音色的变化上来，当一个音延续的时候，音色常常出现相互对比的几个部分，这就使音乐表现的更加细腻、多变。

对于作品内容，周文中却持有另外一种观点。1966年，他创作了一首室内协奏曲，作品名称为《变》，根据作曲家本人的观点，“变”字在哲学上与“易”字是同义词，来自《易经》。1965年，周文中创作了一首为九个演奏者而写的《渔歌》，是根据毛敏仲(1280—?)的古琴曲改编的。周文中1963年创作的长笛与钢琴曲《草书》，是一部用音乐来表现中国书法艺术的作品，在音乐的韵律变化之中，抒发了他对中国古代文化的依恋之情。

周文中的作品还有：高音人声及器乐重奏曲《唐诗七首》，单簧管和弦乐曲《致一位徒步旅行者》，钢琴、打击乐器、弦乐器曲《光与暗》，木管及交响乐队曲《隐喻》等。

梅尔·鲍威尔(Mel Powell，1923—　)是一位钢琴家、爵士乐改编家、作曲家，是欣德米特的学生。1957年至1969年间执教于耶鲁大学，创办了耶鲁大学电子音乐实验室，后任加利福尼亚艺术学院音乐系主任。

鲍威尔的主要作品包括：长笛、双簧管、单簧管、大管和小号的《嬉游曲》(1955)、管弦乐曲《诗节》(1957)、弦乐四重奏《金银丝镶嵌》(1959)、声乐与钢琴曲《俳句歌》(1961)，此外还有：录音带音乐《类比1—4》　(1966)以及《不动1—4》(1967)。

理查·罗杰斯（Richard Rodgers，1902—1979）是美国音乐喜剧作曲家，成功作品有《俄克拉荷马》和《南太平洋》，词作者均为小奥斯卡·哈默斯坦，有人认为是哈默斯坦使罗杰斯的音乐染上了一缕伤感的色彩，因为罗杰斯以前和别人合作时，如：与洛伦兹·哈特合作写的比较辛辣的作品《小伙计乔伊》中并没有这种伤感的色彩。

伊利·齐格迈斯特（Elie Siegmeister，1909— ）是作曲家和指挥家。学于哥伦比亚大学，同时师从娜迪亚·布朗热学习了几年。1949年起执教于霍夫斯特拉学院。

齐格迈斯特的指挥成就好象并没有引起人们的重视，关于这方面的记载也不多。而他作曲和搜集民歌这两方面的贡献却牢记在人们的头脑中。齐格迈斯特的主要作品有：歌剧四部，包括《犁与星》这部由肖思·奥凯西编剧，1963年初演于圣路易的作品，音乐剧《歌唱吧，可爱的土地》（1944）和其他戏剧作品，交响曲五部及其他管弦乐曲，包括《奥扎克印第安人》（1944）、《大草原传奇》（1947），还有长笛、单簧管协奏曲，合唱曲，弦乐四重奏，小提琴奏鸣曲、室内乐多首以及钢琴曲和歌曲。

另外，齐格迈斯特还积极收集并演唱民歌，撰有《美国民歌宝藏》（1940）、《音乐爱好者手册》（1943，1973年修订）等著作。

列哈伦·希勒（Lejaren Hiller，1924— ）是一位化学家、计算机科学家，同时也是作曲家。他是塞欣斯和巴比特的学生，1953年至1958年任伊利诺斯大学化学系教师，1958年起任该校音乐系教师。1968年起与卢卡斯·福斯同任布法罗创作和表演艺术中心主任，并任纽约州立大学教师。

希勒善于将他所掌握的技巧与技术运用于他的音乐创作之中，在他的作品中，电子技术、计算机技术和视觉效果常常显示出出人意料的效果。他的主要作品有：舞台音乐、交响曲、室内

乐，包括《以利亚克弦乐四重奏组曲》(1957，伊萨克森一起用计算机创作)。钢琴曲，电子和器乐作品等等。

詹姆斯·麦克拉肯（1926—　）　男高音歌唱家。学于哥伦比亚大学。世界各大歌剧院几乎都留有他的足迹。

麦克拉肯以忧郁的男高音音色和热情洋溢的歌喉而激动人心。他的妻子是女中音歌唱家桑德拉·沃菲尔德，他们合写了一部自传《家庭里的明星》(1971)。

莱昂泰恩·普赖斯（Leontyne Price，1927—　）　是黑人女高音歌唱家，学于俄亥俄州威尔伯福斯中央州立学院和纽约朱丽叶音乐学院，师从基姆鲍尔。因扮演格什文歌剧《波吉与贝丝》中的贝丝而在歌剧舞台上崭露头角，以后，便活跃于歌剧领域内。

莱昂泰恩在音乐和戏剧表演上均显露出了非凡的才华。1952年与男中音歌唱家威廉·沃菲尔德结婚，1964年7月4日，美国政府授于她自由勋章。

保罗·罗伯逊（Paul Robeson，1898—1976）是一位广为人知的黑人男低音歌唱家，生于普林斯顿的黑人牧师家庭，在穆维尔高级学校读书时曾参加过莎士比亚的戏剧演出，1923年毕业于哥伦比亚大学法律系，后曾演出戏剧和拍摄电影，1925年于纽约的哈伦剧院举行了首次黑人灵歌独唱音乐会，大获成功，从此为世人所瞩目。

罗伯逊嗓音浑厚深沉，感情真挚动人，以演唱黑人歌曲和灵歌闻名于世。三十年代，为声援西班牙的国内战争，他亲临前线进行演唱，中国抗日战争爆发后，他经常用汉语演唱义勇军进行曲，以表示他对中国人民的同情和支持。后曾去苏联和世界许多国家进行访问演出，他能用英、法、汉俄等二十余种语言演唱。罗伯逊晚年患疯瘫病，脑溢血在费城去世。

罗伯逊一生演唱过大量歌曲，他演唱的《老人河》在我国以及许多国家都深受人们的喜爱，他还撰写过《黑人民族的歌曲》的

论文。此外，罗伯逊还是一个著名的社会活动家，曾为黑人解放运动和保卫世界和平而奔走。

这个时期活跃在美国音乐界的还有：作曲家音乐理论家彼得·韦斯特高（Peter Westgaard，1931—　）、具有世界演奏家水平的口琴演奏家拉里·艾德勒（Larry Adler，1941—　）等等。

第七章　通俗音乐的发展

第一节　爵士乐

1957年出版的《美国新词典》中对“爵士乐”一词下了这样一个定义：

> 爵士(jazz)音乐是一种美国音乐。它来源于黑人，是从拉格泰姆(ragtime)发展而来的。它具有微妙的切分节奏和在配器方面产生奇异对比的特点，特别适用于舞蹈伴奏。

这个定义除了从音乐角度上讲得不够全面以外，在今天看来显然也有些过时。因为现在的爵士乐已远非四五十年代的爵士乐可比，它已起了很大变化，并且多样化了。适于一个时期或一位艺术家的定义未必同样适于另一位艺术家或另一个时期。在这种情况下，我们最好不要急于对爵士乐进行概括性总结，因为，事实上确实很难给它下一个既清楚又确切的定义。我们只能限于社会历史的角度去笼统的介绍说：爵士乐是二十世纪初诞生于美国的，由几种文化，尤其是非洲的、南美的和欧洲的文化汇集而成的大众音乐形式。

所谓“大众音乐形式”，我们可以这样理解，在西方，长期以来欣赏音乐的人大多是社会上和文化上的高级阶层，至少也是中产阶级，而给广大的普通人留下的只是音乐文化上的相对贫困，他们很少有机会或有能力去接触传统的音乐文化。而爵士乐却没有这种等级观念，它面向每一个人，不论他的社会地位和文化程度，只要他不持坚决反对爵士乐的态度，那么，爵士乐肯定会对他有所影响。

若将西方传统音乐与爵士乐相比，相异之处自然不少，比如对欣赏者来说就有这样一条基本的不同：欣赏传统音乐，从某种程度上讲如同是学一门外语，需要有一个训练过程。而爵士乐却像一个孩子学说他的本国语言一样容易而且自然，它对听者来说毋需预先进行研究，对演奏者来说，也只需受一些基本训练。从这一点上讲，爵士乐确实是普及率很高的"大众音乐形式"。

对爵士乐的"大众性"，我们还可以从这样一方面进行理解，它的早期形式是处于社会最低层的劳动者，用于抒发感情的最直接手段，这一点，常常成为受到一些人攻击和污蔑的重要原因。当然，用今天的观念来看，这不仅不是它的缺点，恰恰相反，正是由于它具有这种大众性才使其得以流传和发展，大众性是它艺术生命力的源泉，也是它被称为"大众音乐形式"的主要依据，至于在它的发展过程中出现了一些不健康的，甚至是糟粕的东西，确实应该认真对待，但不能以此为理由否定整个爵士乐。

爵士乐的产生

追溯爵士乐的形成过程确实是一件比较复杂的工作。由于它涉及面广、头绪繁杂，很难取得一个简洁而系统的概况。幸好，人们已逐渐重视了对它的研究工作，许多国外学者写了一些颇有价值的专著和论文，国内学者也积极从事翻译介绍工作，这就使我们对爵士乐本身以及与它有联系的几个方面都有了进一步了解。

要分析爵士乐的形成过程，我们应从布鲁斯开始，因为它不仅在时间上比爵士乐要早，而且它是传统的和现代的爵士乐结构的基石，是形成爵士乐的两个重要音乐来源之一。

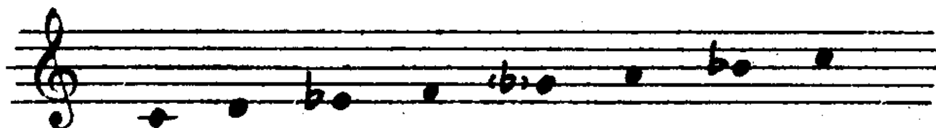
布鲁斯(blues)，也有人译为"蓝色音调"，它用以形容在感情色彩上"悲伤的"意思。因为，在黑人歌曲中，有一大部分都是描写生离死别之情，抒发忧伤凄惨之感的内容，用布鲁斯一词来概括十分贴切，久用成习，就成了这一类黑人歌曲的总称，进而成为黑人音

乐中一种典型的曲调。

虽然布鲁斯的确切来源我们大概已无法搞清楚了，但是，可以设想，它多半是十八世纪末叶起，由非州被贩卖至美国南部庄园中做奴隶的黑人所哼唱的劳动歌曲、灵歌和田间号子三者结合而成的。在刚产生时，基本上只是声乐部分，器乐的加入是后来的事情。黑人擅长歌舞，他们的劳动歌曲、舞蹈音乐、叙事歌曲等都极为丰富，这就为布鲁斯的诞生和发展都奠定了一个良好的基础。由于这样的来源，加上后来又多吸收了欧洲音乐的因素，使它后来的发展非常迅速。

布鲁斯是一种独特的表现个人感情的大众音乐，是一种悲叹生活、渴望爱情、发泄愤懑的艺术方式，当然有时也表现出生机勃勃、兴高采烈的情趣。它的音乐特点主要在于包括两个或三个不规则音的大调音阶：

例 103：



降三级音、降七级音、有时还降五级音。这些降音符，严格地说，并不是十二平均律中的降半音，只是近似而已，这正是它的一个特点，一种与众不同的特色。当唱到这些音时常采用滑音或颤音的唱法，以及运用从一个音滑到另一个音的唱法来强调一些关键性的词句，听起来哀婉凄楚、感情丰富。所以，也有人将布鲁斯译为"怨歌"。布鲁斯的速度大多比较慢，节拍常是二拍子或四拍子，旋律中常常出现切分节奏。它的演唱风格非常自由，歌唱者可以根据演唱内容即兴发挥，可以用假声、喊叫、呻吟、哭泣以及日常生活中的多种声音来表现某种情绪，渲染、烘托气氛。对布鲁斯的这些简单概括，并没有要禁锢它的意思，读者从以上的介绍中也只能对布鲁斯有一个一般性了解。实际上，与其说布鲁斯是一种歌曲，倒不

如说它是一种歌曲素材，它富有即兴的特点，可作无穷的变化和旋律的出新，同时，还保持着布鲁斯的本质特点。它可以说是一种非洲的思潮，蕴育着一种新的大众音乐形式，在美洲的土地上最后生长而成。

对于布鲁斯这种“大众音乐形式”，如果仅仅说它是在美国黑人中兴起的，这好像有些笼统。给一种艺术形式打上“大众”的标签，大多是由于它表达了大众的意向，并成为公共生活中的一个组成部分，而不是说它的创作一定是由大众集体完成的。在一些大众艺术形式的创作过程当中，总是有着富于灵感的个人创作者，许多人的表达意图和创造才智都会以不同方式集中体现于一人身上，同样，个人的创作过程也离不开周围人们多种形式的帮助。以这种方式创作的作品应被视为是属于共同所有的财富，是被融汇到共同的文化遗产之中的一部分，而不仅仅属于个人所有。布鲁斯也许就是由这一类天才的个人作曲家以这种创作方式创作而成，然后被一个又一个歌手所采用，人们逐渐发现了它的可塑性便于表达其思想感情，进而，把注意力集中于布鲁斯，促进了布鲁斯的繁荣。

布鲁斯的结构形式一般是由三个陈述部分组成，也就是三句歌词构成的三个乐句，每句四小节，共十二小节。三句之间的关系是A、A、B或A、B、C。第一乐句多是下行、哀婉的旋律。第二乐句是第一乐句的重复，只是增大了紧张性。第三乐句，歌词的语意突然转折，产生了一种意外的效果，或者是将前两句的含意引向深入，或者是对前两句描述的情景作出比较富于哲理性的回答或评论。例如：

A　白天多寂寞，

B　黑夜真漫长，

C　我是个好姑娘，却受到错误对待。

（贝丝·史密斯《掉了你的脑袋》）

布鲁斯的伴奏乐器最初只是吉他，后来逐渐加进了其他多种

乐器，随之布鲁斯这种三乐句、十二小节的结构形式也有了一些变化，歌唱者的旋律由四小节缩小为两小节半左右，其余的一小节半左右的旋律是由吉他、钢琴等伴奏乐器演奏的“助奏乐句”作为补充，以此来填满四小节的陈述部分。到第三乐句时，歌唱者便唱满了四小节，这样，又使三个乐句之间产生了这样两方面的对比因素：一是声乐与器乐间隔的出现形成了两者之间的对比，二是前两乐句与第三乐句在旋律长短上形成了对比。

布鲁斯这种三乐句的结构形式完全是为了适于表现那种机智、幽默、悲伤和凄楚的内容。十九世纪末，美国黑人从奴隶制的枷锁中解放出来之后，很快又陷入了无家可归的境地，他们为了寻找工作而四处奔波，随身带着属于他们自己的音乐。E. 富兰克林·弗雷泽对这一社会现象有这样一段记叙：“在千百万抛弃南方农业社会的黑人中，有许多人同家庭和朋友断了联系，像孤独的流浪者一样从一个地方到另一个地方寻找工作、进行冒险。其中有些人，当他们在锯木厂、松节油的帐篷内或在公路上工作时，他们是第一次在种植园或农田之外看到这个世界。那种自弹自唱的，属于流浪黑人的音乐——布鲁斯始终伴随着他们，叙述着他们所经历、所感受的事情。”在当时流行的一首名为《啊，我要给自己买一条自己的小铁路》的布鲁斯歌曲就是反映流浪黑人对在铁路上所受到的歧视的愤懑情绪。

W. H. 汉迪是第一个把布鲁斯写下来并交付出版(1909)的人。在他的自传《布鲁斯的祖先》一书中，描述了他的一些亲身经历：“当我睡下时，一个消瘦的、自由行动的黑人开始在我旁边拨弄着吉他……这个歌手把歌词重复地唱了三遍，并用吉他为自己伴奏，我从未听到过这样稀奇古怪的音乐……当这个南方黑人演唱时，把三音和七音都降低了，使音乐游移于大小调之间，无论是在三角洲的棉花地里或是通往圣路易斯路上的冲积堤上，到处都是这种音乐。”

布鲁斯在结构上的特点就在于，它不断地抑制住了即将倾泻出来的感情，仿佛总是用一种讽刺的或大胆地表示拒不屈服的口气来掩饰其忧伤的内心，正如一首布鲁斯中的歌词所说："别把我可怜得趴下了。"

布鲁斯音乐和美国黑人生活的联系是非常密切的，尤其在它的初期。黑人劳动群众是用这种忧郁伤感但有时也可以表现一下明快情绪的曲调来吐露生活中的不幸和艰辛，倾诉内心的苦闷和哀怨，表达对未来的希望和寄盼。这种来自黑人自身的生活和独具风格的音乐，一开始就显示出了所具有的旺盛的生命力，它由早期黑人歌星手持吉他自弹自唱这种纯粹的自娱形式和只给演唱者提供一个大概的旋律线条。至于具体风格和特点都需演唱者在实际演唱时逐步丰富起来的简单记谱方式，很快就发展成具有一定规模的、比较成熟的音乐表演形式了。本世纪初，布鲁斯逐步在乡村或边远地区普及，以后，又慢慢地渗透进了城市，到二十年代，便已形成一种与早期"乡村布鲁斯"相对应的"城镇布鲁斯"。伴奏乐器除吉他外也逐渐增添了许多其它乐器，如钢琴和部分铜管乐器。到了四十年代，布鲁斯进入了大城市，进而覆盖了全美国，伴奏已形成了一个乐队的规模，有电吉他、铜管乐、钢琴、低音乐器、部分木管乐器和打击乐器。当然，音乐的形式和表现内容也难免发生了一些变化，这种布鲁斯形式被人们称为"都市布鲁斯"。

布鲁斯对爵士乐的影响，除了黑人音乐的本质和大众音乐形式的一些特点以外，还有两个方面比较明显，其一，布鲁斯那种包含不规则音的音阶形式以及它所具有的感情色彩被爵士乐采用了，并构成了几乎所有爵士乐旋律风格中的一个主要因素。其二，布鲁斯从声乐演唱形式和器乐演奏形式方面，为爵士乐的发展铺平了道路，可以说没有布鲁斯的启发，爵士乐就不会有现在这样的表现力，和人的嗓音这样地接近，这样具有感动力和诱惑力。这些都得益于布鲁斯的影响。

最著名的布鲁斯歌手是贝西·史密斯(Bessie Smith,1895—1937)。她出生于田纳西州查塔奴加,是"古典"布鲁斯举世无双的演释者,享有"布鲁斯女王"之称。她的演唱有不少得以保留在录音带上,生动地表现了她的宏丽风格和对所唱歌曲的强烈共鸣,她那富有特色的演唱包括了各种滑音和颤音的巧妙运用,这些,对早期爵士乐风格的形式有很大影响。她演唱的《圣路易斯布鲁斯》是广为流传的、具有经典性的布鲁斯之一。她的死也可以成为她自己编唱的一首歌曲的主题,她因车祸受伤后,送到医院本应该得到尽快医治,但医院却以只收白人为由拒绝诊治,只好转送一家全部是黑人的医院,但终因失血过多而死于途中。一代布鲁斯女王就这样结束了她的艺术生涯。

另一种对爵士乐的产生起到重要作用的黑人音乐形式为"拉格泰姆"(Ragtime)。

拉格泰姆,有人译为"散拍音乐"。对于这种黑人音乐形式,我们还没有把握说它与布鲁斯有什么根本的不同之处,但可以肯定它们之间有这样两个方面的区别,其一:与布鲁斯这种所谓纯粹"大众音乐形式"相比,拉格泰姆似乎成了比较"有教养"的音乐,热衷于这种音乐形式的音乐家多是钢琴演奏者。其中的许多人还曾受过一些正规的音乐训练。这种音乐之所以能兴起,有一个原因那就是当时供演奏用的立式钢琴处处可见,用低廉的价格就可以买到。但由于它不能像吉他那样便于携带,因而就需要有一个比较固定的位置,一个比较合适的场合。这种场合,一般都是在酒馆或者其他不甚讲究体面的场所,人们可以在这里喧闹、发泄,当然这里也是歌舞的地方。那些钢琴演奏者就是在这种环境下进行演奏的,与布鲁斯相比,就存在着一些区别。

其二,拉格泰姆的音乐特点是从那些多为黑人的钢琴演奏者,在那种喧闹的环境下的演奏中体现出来的。在平稳的、类似进行曲的低音伴奏下,右手演奏着带有强烈切分节奏的旋律。没有歌词,

只是用于舞蹈的伴奏，在规则的 2/4 或 4/4 节拍衬托下，这样的节奏型经常在旋律中出现，而且在小节的最强拍位置上，常常出现一个十六分休止符，形成了这样的节奏型：，两种节奏型结合在一起，使音乐具有一种流动、跳跃、活泼、俏皮的感觉。下面是拉格泰姆最著名人物斯科特·乔普林的一首“枫树叶拉格泰姆”的开头部分，这是拉格泰姆的精典作品之一：

例 104：



右手旋律部分，不仅包括我们前面讲过的两种节奏型，而且在连续四个十六分音符之后，紧接着出现了一个连音音符，使旋律的进行始终处于一种不规则的进行当中。再者，多数旋律音的时值都是十六分音符，最长者也不过是附点八分音符，这就使旋律的风格倾向于节奏化，于其说是旋律，不如说是一种适于舞蹈的节奏堆砌。

左手部分，更明显的表现出舞蹈的伴奏模式：在四分之二的节拍中，每一小节都均匀地排列着四个八分音符，分为两组，每组两个八分音符，第一个八分音符通常是和弦的低音，第二个八分音符为较完整的和弦，形成了这样反复变化的低音进行：蓬嚓　蓬嚓｜蓬嚓　蓬嚓，又是一个前弱后强的力度变化模式。这些因素加在一起，就形成了与布鲁斯第二个显著的区别，那就是节奏的舞蹈性。

拉格泰姆同布鲁斯一样，都特别富有表现力，同样，这种表现力的要旨也在于它的风趣。表现布鲁斯歌词中的风趣，在这里是一种充满了中止与起奏的节奏变化、一种令人惊奇的讽刺和玩笑式的音乐笑声。这种以插科打浑作为伪装的讽刺性的音乐风格，是美

国黑人音乐中的一个基本传统，其中潜伏着一种顽强的反抗精神和争取独立的斗争性，当然也有苦闷、绝望和歇斯底里的表现。

拉格泰姆音乐在美国南北战争前后，就已迅速遍及了美国各地，之后又席卷了全世界的许多地方。除了对爵士乐的形成起到了重要作用以外，一些现代作曲家也被这种音乐的轻快韵律所吸引，并从这里找到了创作灵感，写出了许多著名的作品，如：德彪西的《果里沃格的步态舞》(1908)、斯特拉文斯基的《十一件乐器的"拉格泰姆"》、萨蒂的《大型邮船上的"拉格泰姆"》都是明显的例子。

除了布鲁斯和拉格泰姆以外，美国黑人灵歌也对爵士乐的形成产生了一定作用。

灵歌(spiritual)应该属于黑人宗教歌曲的范畴，旋律风格简单，偶尔采用大调式或五声音阶，节奏中常出现切分音，常采用对答方式进行演唱，可以部分或全部即兴演唱。除了对爵士乐产生过一定影响之外，灵歌和布鲁斯、拉格泰姆一样，至今仍为美国黑人民歌的一种，遗憾的是今天我们所能听到的大部分灵歌，都是经过编排的合唱曲或者音乐会上演唱的小曲，真正的黑人灵歌则所剩无几。六十年代，"姐妹"波("Sister"Rosetta Tharpe 1910—　)和杰克逊(Mahalia Jackson 1911—　)等人所唱的灵歌，似乎较能符合灵歌的真正传统。

在爵士乐的形成过程中，还受到了两次外界的影响，一是游唱乐表演(minstrelshow)，这种娱乐性的演出在南北战争以前的很长一段时间里，非常受大众欢迎。白人表演者涂上黑脸，模仿黑人的歌唱和舞蹈，所唱的音乐有些还具有黑人音乐的味道，有些与黑人音乐风格相差甚远。事实上，这种游唱音乐中除美国黑人音乐风格以外，还包括了英国通俗叙事歌、美国及英国流行歌曲和一些白人的劳动歌曲如"农场歌"这样几类音乐形式。它对爵士乐的主要意义在于，一是白人直接参与到这种演出之中，并带来了一些白人的音乐；二是演唱形式更加多样化。

爵士乐受到的第二次影响是，南北战争以后，许多军乐队的乐器被出售或被抛弃，一些地方的铜管乐队在数目和活动上都有明显的增加。这些乐队在游行、野餐、宴会及送葬行列中扮演重要角色，它们通常只用铜管乐器和打击乐器：小号（短号）、中音号、次中音号、低音号、长号、大鼓、小军鼓等乐器。爵士乐产生以后，这些乐器也很自然地用于爵士乐队之中。尽管我们没有唱片之类的确切资料，说明这些乐器在爵士乐队中最初是扮演什么样的角色，但可以肯定的是，在这种形式的乐队中，尤其是由黑人来演奏这些乐器的乐队中，是以即兴的巧妙节奏（切分音等）和美国黑人音乐中的音高变化来演奏他们的音乐，而不是严格地按照乐谱进行演奏（如果有乐谱的话）。

以上，我们为介绍爵士乐的产生已作了充分的铺垫，并且也涉及到了爵士乐本身的一些特点。下面就应直接介绍爵士乐了。

爵士乐的摇篮——新奥尔良

尽管对于爵士乐的发源地问题长期以来就存在着争议，但一般来说人们都同意这样一种观点，即：新奥尔良是爵士乐的摇篮。

新奥尔良（又称“新月城”）这个地方初属法国，后归西班牙，继而又属法国，几经波折后，于二十世纪前后，逐渐成为一个商贸中心。由于居住人口的成份比较复杂，对娱乐的要求也多样化，这其中黑人的大众娱乐形式已形成为一股不可抗拒的潮流。虽然爵士乐很可能是在美国不止一座城市中酝酿，可只有新奥尔良可称得上具有培养爵士乐的多种优越条件，如爵士乐的创作演唱人才和演出场所及观众，因此，很自然地孕育出了最初的爵士乐。

早期的黑人爵士乐音乐家很少有人正规学习过音乐理论知识，他们感到按照事先写好的乐谱进行演奏是一件很不自然的事情，而即兴演奏则完全不同，因为他们对这些音乐太熟悉了，以致于像他们的一种特殊语言那样能够运用自如。爵士乐初期所使用

的乐器十分单一，多数情况下仅用一把吉他，后来才逐渐加进了铜管乐器、木管乐器和打击乐器，形成了这样的乐队结构：小号领奏，单簧管在高音声部奏出一个相对应的旋律，由长号演奏低音，班卓琴（美国黑人的一种吉他族的乐器，琴身与吉他不同，在一个浅平的金属鼓上端覆以羊皮纸，底部开口，琴弦有五至九根）和小鼓（后用低音鼓）在节奏方面提供伴奏。这种组合形式的乐队最初只是演奏一些四分之二节拍的进行曲音乐，同时也能将这种音乐转变成舞蹈音乐，如："一步舞"。然而，这种与进行曲相似的状况没有保持多久，新的因素就出现了。

在黑人音乐家的演奏过程中，不可避免的要把他们所熟悉的音乐结合进来，主要就是我们前边所介绍的布鲁斯、拉格泰姆以及灵歌等。对他们来说，这些音乐好像已融汇在他们的血液之中，成了一体，因而表达起来也非常得心应手。从拉格泰姆中，黑人爵士乐音乐家较多地吸取了那种复杂多变的节奏形式，与早期爵士乐那种略带呆板、机械的节奏模式形成了鲜明的对比，使音乐生机勃勃、意趣盎然，表现了黑人劳动人民对生活的理解，后来，拉格泰姆的各种节奏特点不仅被巧妙地运用于爵士乐之中，而且在它的基础上还诞生了许多新的节奏形式，又回过头来影响和丰富了拉格泰姆音乐。

对于第一代黑人爵士乐音乐家来说，布鲁斯音乐中的那种伤感情绪，正是他们所要极力表现的内容，是他们所要追求的目标。为了达到这一目标，一方面，他们把布鲁斯的声乐旋律转移到器乐上来演奏，采用单簧管、小号、长号这类具有一定表现力的乐器来模拟声乐的语气变化，造成了一种特殊的音乐风格。另一方面，他们在伴奏上下功夫，不仅用乐队的形式取代了一把孤零零的吉他，而且还进行了许多节奏的"加花"处理，有时甚至影响到了布鲁斯本身的声乐旋律部分，以至于形成了一种"新的布鲁斯"，为演唱者倾吐其心声提供了无穷的表现手段。

另外，这些黑人爵士乐音乐家对布鲁斯音乐有一种偏爱，他们把速度比较慢的布鲁斯当作舞曲来演奏，就成了慢“德赖格”(drag，爵士舞的一种)，那些速度比较快的布鲁斯经他们演奏之后，就成了“爵士顿足舞”(stomp)。几经演变，布鲁斯音乐在这些黑人爵士乐音乐家的大力扶植下，终于成为爵士乐即兴演奏的表情核心，成为各种变化之中一条不间断的线索，可见布鲁斯在爵士乐中所占的位置举足轻重。

当爵士乐初具规模之时，一些黑人爵士乐音乐家由于多种原因离开了这个城市，游历美国各地。在他们随身携带的物品中，自然少不了爵士乐，从此，爵士乐离开了襁褓、朝着成熟的方向迈出了重要的一步。

爵士乐队的兴起

随着新奥尔良第二代黑人爵士乐音乐家的诞生，一些著名的、有独创性的演奏家，如：路易斯·阿姆斯特朗等，开始树立起了他们各自的演奏风格。为了把即兴演奏艺术发展为更具有个性，他们不由自主地重新审视了以前的爵士乐风格。特别是这位路易斯·阿姆斯特朗，他用自己的天才，对这一时期的爵士乐施加了重要影响，从而成为这一时期爵士乐的代表人物，我们不得不在此着重介绍一下这个人。

路易斯·阿姆斯特朗(1900——1971)是爵士乐历史上最重要、最热情奔放的人物之一。他出生于新奥尔良，幼年即被送入流浪儿收容所，在该所的铜管乐队中被培养成小号手。二十世纪二十年代，在芝加哥达到他艺术生涯的顶峰，与他人合作组织了热爵士五人乐队和热爵士七人乐队，并录制了一些他最优秀的唱片，直到晚年始终都是很受欢迎的人物，但事业的成功和过于频繁的巡回演出，耗尽了他的创作才华，最终由发展爵士乐的主将退居为技巧高超、风格华而不实的演奏能手。目前，可以从唱片上听到他的优

秀曲目有:《哭泣的威力》、《西区布鲁斯》、《这样的紧张》,这些都是在他离开芝加哥去纽约前的那场令人难忘的告别演出时的作品。在他的自传体著作《萨莫奇:我在新奥尔良的生涯》中,生动地记述了他的早年生活。

路易斯·阿姆斯特朗在这一时期的贡献是把新奥尔良的二拍子音乐改变为比较精美流畅的四拍子节奏,为充分表现各种乐器的特色做好了准备。

在前边,我们对爵士乐队的乐器作了一点介绍,这里就应进行较详细的补充。

第一代黑人爵士乐音乐家多使用军乐队中的乐器,其主要原因是经济上的。当时在各地的旧货市场上随时可以用廉价买下这些乐器。并且花不了很长的时间就可以掌握它。这些乐器大都很少出现在交响乐队中,可在这种新的音乐形式的演奏中,却证明它们具有很好的适应性和表现力。当然,取得这一良好的效果应该归功于音乐家,而不是乐器本身。在黑人爵士乐音乐家的演奏活动中,改变了这些乐器经常演奏那种正规节拍的惯例,开辟了乐器使用范围的新领域。在一些新创造的切分节拍中,也要求对节奏性乐器应具有新的演奏方法,例如:不安守旧的爵士乐鼓手不满足于当时各种鼓的表现能力,经过多次试验最后制成了专用于爵士乐的爵士鼓。

随着第二代黑人爵士乐音乐家的成熟,爵士乐队的规模也逐渐完善,乐队人数有四五个人组成的小乐队,也有九至十六个人甚至更多人数的大乐队。小乐队的演奏可以全凭演奏者之间默契的即兴发挥,大乐队的演奏显然要有事先写好的乐谱,并有各乐器声部的编排,如小号、长号、萨克管、节奏乐器,每一声部都由二至五件乐器组成,在此基础上配上简单的和声,这样写成的乐谱不可理解为与交队乐队的乐谱完全相同,因为两者给演奏者的自由程度相差较远,交响乐队的乐谱十分详尽细致、表情符号、力度符号、演

奏弓法符号比比皆是，首先要求演奏者忠于乐谱，其次才是演奏者在充分理解谱面含义的的基础上进行发挥。而爵士乐队的乐谱，仅仅是给演奏者提供了一个发挥的基础，它不可能像交响乐队的乐谱那样详尽细致，因为，爵士乐队的演奏活动是以即兴性为基础的（这一点将在下面介绍），详尽的记谱会禁锢了演奏者即兴才能的发挥，影响了爵士音乐的风格。

二十年代末，这种爵士乐队形式出现在了纽约，使这个地方成为继新奥尔良和芝加哥之后的第三个爵士乐活动中心。这一时期的著名爵士乐队有：杜克·埃林顿爵士乐队、弗莱彻·亨德森爵士乐队。这两支爵士乐队最为著名。其他还有查尔斯·约翰逊（charles johnson）爵士乐队、奇克·韦布（chick webb）爵士乐队和唐·雷德曼（Don Redmen）爵士乐队等。

即兴演奏——爵士乐的特色

对于爵士乐来说，创作和演奏基本上是同时进行的，作曲的意义远没有传统音乐那样重要，正如特朗米·扬（Trummy Young 美国唱片商）在吉米·伦斯福特（Jimmy Lunceford，爵士乐演奏家）的唱片上所介绍的。“重要的不是你应该做什么，而是你如何去做。”不是按照别人或自己事先的意图去演奏，而是你怎样演奏，怎样表现那丰富的内心世界。

对于优秀的爵士乐音乐家来说，手中的乐器与他的思想意识是结合在一起的，如同是他身体的自然延伸，可以再现情感上的各种变化，表达其喜、怒、哀、乐、忧、思。正因为爵士乐的这种即兴演奏可以表达演奏者在特定地点、特定时间的心灵状态，所以是不会有两次完全相同的演奏，即使是同一演奏者演奏同一音乐。我们这样说并无肯定爵士乐的演奏是百分之百的即兴演奏之意，这当然也是不现实的。即便是技艺高超的独奏家，也很少能使自己的多次演奏之间产生千差万别的效果。他可能受在场其他演奏家的限制，

或受自己以往演奏模式的限制，尤其是演奏他自己或大家都很熟悉的作品时，他只能限于固定的旋律、和声结构来稍加发挥，或增加一些旋律变奏，或增添一点和声色彩，只动其皮毛而不敢动其筋骨。

许多优秀的爵士乐演奏家在对某一乐曲作过多次即兴演奏之后，他们会无意识地在他们演奏中使用同样的变奏手法或特殊技艺，久而久之，就形成了自己的特色，形成了与别人的不同风格。就如我们能容易地辨别出熟人的声音一样，许多爵士乐爱好者只要耳朵稍有些训练，一般都能辨认出每一个具有真正个性的爵士乐演奏家，他的技巧、他的音色、他的音乐处理方法和一些较次要的细节都是进行辨别的依据。以高音萨克管为例，许多爵士乐爱好者都可以毫不费力地听出是科尔曼·霍金斯(Coleman Hawkins)的演奏，还是莱斯特·扬(Lester Young)或者布德·弗里曼(Bud Freeman)的演奏，这说明爵士乐演奏家们在音乐风格上的差异如同他们的面孔一样醒目。

另外，还有少数天赋极高的爵士乐演奏家，他们的音乐风格表现在不断地创作出新的个性，演奏时，常常从第一个音符开始，就使自己毫不在意地进入了一种精神兴奋的意境之中，这当然是冒着会在最困难的段落中迷失方向的危险，但最终给听众和自己所带来的愉快心情是别的爵士乐演奏家很少能够体验到的。路易斯·阿姆斯特朗就是这样的爵士乐演奏家之一，他在即性演奏时能把一个旋律加工得基本正确而同时又富有特色，这样的演奏水平，无疑促进了爵士乐的发展。

爵士乐——多种文化综合的产物

现在我们涉及到了这样一个问题，爵士乐是否是一种只属于美国黑人的大众音乐形式。在前边的介绍中我们已经了解到这样的事实，绝大多数对爵士乐的产生和发展做出了重要贡献的音乐

家都是黑人，似乎黑人在主宰着爵士乐的兴衰，那么，能不能由此得出结论，说爵士乐是一种美国黑人音乐形式呢？

在新奥尔良，非洲人、克里奥耳人和盎格鲁一撒克逊人共同享有着这块土地，共同的生活环境既促使他们寻求其风土人情方面的共同之处，也使他们在保留自己民族风格的基础上，有意无意的为产生一种新的艺术形式做着自己的贡献，在新奥尔良，虽然混居程度不同，但音乐却是相互影响着，尤其是布鲁斯和拉格泰姆不同程度的影响了新奥尔良的所有种族。如果说黑人在这一影响过程中很快就起了领先作用的话，那么，这也许是因为他们具有这方面的天赋；具有接近布鲁斯和拉格泰姆的非洲特色，处于一个相比之下比较绝望的社会、经济地位，但即是如此也不能忽视其他种族的人对爵士乐的产生所做出的贡献。最明显的一点就是我们介绍过的，早期爵士乐队所使用的乐器都是一些用于军乐演奏的乐器，当然，这种乐器的演奏技艺和乐器本身都是属于白人的，黑人音乐家在接受它们的同时，也不由自主地将外来因素纳入了爵士乐领域。

在爵士乐中，有一些音乐理论方面的东西是从欧洲传统音乐那里借用过来的，比如：和声的应用和简单的配器手法，这都在爵士乐中起着重要的作用。

虽然黑人音乐家对于爵士乐的发展起了主导作用，可也不能否认像比克斯·贝德贝克(Bix Beiderbecke)本尼·古德曼(Benny Goudman)、斯坦·盖茨(Stan Getz)和格里·马利根(Gerry Mulligan)等白人音乐家在他们的黑人同行旁边也占有恰当的位置，因为他们对爵士乐的发展也做出了巨大的贡献。爵士乐从它诞生的那一天起，就是一种既不专门属于黑人，也不专门属于白人的大众音乐形式。

第二节　爵士乐的特征

介绍了许多有关爵士乐的知识之后，该讨论这样一个重要问题了，即：爵士乐的特征。

谈到爵士乐，大家也许早有耳闻，或有所了解，或不甚了解，或者顾名思义地将爵士乐与英国王室中的各类爵士头衔挂起勾来。其实，爵士乐的名称来源是完全无意识的，“爵士”一词本来是一位黑人爵士乐音乐家名字的一部分，他的全名为爵士波·布朗。相传，爵士波·布朗是一位技艺超人的吉他演奏家，常在黑人居住区的酒馆里演奏，他的音乐时而如泣如诉，时而激奋有力，人们都深深地被他的音乐所打动。每当他奏完一首乐曲时，听众总是大声叫喊：“再来一个，爵士波”。时间久了，人们就省去了“波”字，而将“爵士”一词用作这种黑人音乐的代名词。

爵士乐的节奏与韵律

绝大多数爵士乐的节奏形式都是以两拍子为基础的，这一点，在介绍布鲁斯和拉格泰姆时已经提到了，也就是说爵士乐的节拍基础是四分之二拍子或四分之四拍子。这种二拍子或四拍子的背景在爵士乐的演奏中几乎是一直出现的，它使爵士乐有一个稳定而有规律的节奏背景。建筑在这个基础上面的是对位性的或和声性的旋律，这些旋律无论是写在谱面上或者是即兴演奏出来，都强调使用通常不加重音(或称强音)的拍子以及拍子内不加重音的部分(拍子弱部分)。这种避免出现重音的做法，自然产生了一些切分音的节奏效果。但爵士乐的这种切分音已远远超过了传统音乐中切分音的含意，在典型的情况下，我们会听到一连串长、短音符的组合，而且没有明显的重音出现，或者，在三个二拍子中间又加上一个短小的片断，产生重音交错或节奏交错的效果，这种方法严格

地说并不是切分节奏，仅是正规谱面节奏的延展或者紧缩，但我们一般还是这样称呼它。

爵士乐中还有一个问题应当引起我们的注意，就是乐谱上的节拍记号只能做为参考，无法用传统的拍子记号含义来解释。换句话说，演奏者对谱面上的音与音符的处理也都是即兴的。当然，乐谱可以记录下爵士乐的许多演奏模式，或者称为固定音型，但演奏者总是脱离了这些模式的羁绊而以别具风格的手法来演奏的。下面一例是乐谱与实际演奏效果的对比：

例 105：



这些谱面记法都是传统音乐的规则记法，但许多爵士乐演奏家在演奏这样的音形时，会毫不迟疑地加上自己的理解，以独特的方式将它们发挥出来，形成了自己的风格。

爵士乐的和声与配器

爵士乐的和声是以传统音乐的和声观念为基础的，虽然它的风格已与传统音乐的和声风格相差很远，但基本上是遵循了传统和声的法则。我们可以笼统的说，从三十年代初期编谱爵士乐开始

盛行以来，爵士乐一直使用浪漫派及印象派的和声手法，其中各种变化和弦在爵士乐中也成了习以为常的。

总的来说，爵士乐应算入主调音乐的范畴，当然，在有些作品中也包含着复调音乐的成份，编曲者会偶尔使用一些如卡农、赋格之类的技巧，即使是那些即兴演奏技巧很高的乐队，也经常出现这种现象，如在新奥尔良、芝加哥“复活”乐派(Revival)的爵士乐队演奏中，小号、长号、单簧管这类所谓“前线乐器”常常根据某个旋律片断或和声结构，即兴演奏出自由的对位声部。虽然，事先很少安排这样做，但每件乐器都有自己常见的即兴对位技巧；小号常以自由的形式演奏旋律；长号演奏活跃的低音对位，单簧管在旋律上作比较复杂的装饰；等等。这也是爵士乐的特点。

爵士乐队的配器千姿百态，多种多样，我们只介绍三种广泛使用的基本乐器组合方式：

基本乐队形式：这类乐队只有：小号、长号、单簧管、大号、班卓琴和鼓这六件乐器组成：前三件为“前线乐器”(即演奏旋律的乐器)；后三件为“节奏乐器”。后来，大号和班卓琴逐渐被低音提琴和吉他所取代。

中型乐队形式：这种乐队结构在三十年代早期就开始盛行了。它主要由三组乐器组成：节奏组乐器，包括低音提琴、吉他、钢琴和鼓；铜管组乐器，这组乐器的规模虽然没有一定的标准，但最常用的乐器是三支小号和两支长号，有些乐队的铜管组大至五支小号和四支长号，而另一些乐队则仅有两支小号和一支长号，也有人偶然使用一、两支圆号。木管组乐器：这组乐器，与其说是木管类，还不如说是单簧类，因为它主要就是使用单簧管和萨克斯管，而这两种乐器都是单簧类乐器，尤其是萨克斯管，它在这种乐队组合中的地位已上升到了与单簧管相等，甚至超过了单簧管的程度。在这组乐器中，通常有四五支萨克斯管，分为中、低音两组，有时也用高音萨克斯管。单簧管的演奏一般只有两个人，而且还有可能是兼职，

是演奏别的乐器的人临时演奏一下单簧管，可见单簧管在爵士乐队中的特殊地位已开始被萨克斯管取而代之了。

大型乐队形式："甜美"(sweet)和旅馆型(hotel—type)这种商业性的爵士乐队，在以上三组乐器的基础上进行了扩充，不仅使用了各种类型的萨克斯管，有时还加进几把小提琴。由于这种乐队形式有些哗众取宠，对爵士乐的发展并没有产生多大影响，因此，对它的讨论也无足轻重。

除以上介绍的乐器组合以外，爵士乐队还有其他的乐器组合方式，最常见的乐器有：小号、长号、萨克斯管、低音提琴和鼓。

爵士乐的特殊音响

在欣赏爵士乐时，我们常能听到一些传统音乐中没有的音响效果。例如：音质上的，从粗糙到圆润、从窒塞到响亮、从刺耳到优美、从野蛮到温和，变化多端，奇形怪状。它们大部分是来自爵士乐演唱者和演奏者完全沉浸于如痴如醉的境界之时。除音质以外，还有多种音高的变化形式，其中运用最广的可能是颤动音(vibrato，音乐中是指一种演奏，演唱手法，通过快速而细微的音高波动赋予乐音以表情色彩)，它包括强度和音高两个方面。爵士乐音乐家们对颤动音的运用也是非常讲究的，可由窄变到宽，也可由慢变到快。这种技巧最特别的一种用法是在演唱到一句结束时，增加了颤动的幅度和速度，使音乐结束在特殊的效果之中。

爵士乐音乐家在音乐的开始或者结尾处，有时也造成一些音高上的变化。最常见的是以低于所指示的音高开始，然后滑上去。有时，旋律的最后一个音符在结束时音高会往下滑，给人一种不稳定感。无论是编谱还是即兴演奏的爵士乐，这些方法都会用到，在编谱的爵士乐中，是以各种变化符号来表示编谱者所希望的变化手法，以提示演奏者。

除音质和音高的变化以外，爵士乐音乐家有时还加用了各种

非音乐的声响，如：吼声、尖叫、呻吟等等，对于这些，人们都有自己的看法，这里不加评述。但必须说明，并非所有的爵士乐音乐家都以相同的方法或相同的程度来运用这些音响变化。事实上，这些变化手法的运用是爵士乐音乐家个人风格的体现，有人喜欢这样做，有人则喜欢那样做，当然也有人反对，但是，他们的发展趋势是一致的，相同的，区别只表现在具体问题上。值得注意的是，这些音响的变化技巧与传统音乐观念是格格不入的，而这正是爵士乐的特色，许多传统音乐的演奏家、演唱家，很少能成功地表现出爵士乐的风格，其原因常常是不能很好的掌握这些特色，不能体会到这些音响变化的内在气质。

第三节　爵士乐的派别

爵士乐在很大程度上是属于演奏（唱）者的艺术，因此，由于演奏（唱）地区或者风格的不同，就会产生不同的爵士乐流别。爵士乐之所以能在这样短的时间内，发展成为这样一种规模，这样具有影响力，与爵士乐的不同派别各自所做的贡献是分不开的。所以，要了解爵士乐，不可不了解爵士乐各流派的风格、特点，以及他们的同异之处。

新奥尔良爵士乐

美国南北战争以后，新奥尔良的铜管乐队十分活跃。他们将演奏场所从公路上（进行曲），扩展到了舞厅（舞曲）。在结合了布鲁斯、拉格泰姆、灵歌和原有进行曲之后，也许是在本世纪初，也许是在不知不觉之中，爵士乐队便诞生了。

活跃于新奥尔良的早期爵士乐音乐家大多是黑人，如杰利·罗尔·莫顿（Jelly Roll Morton）、金·奥利弗（King Oliver）、基德·奥里（Kidory）、希德尼·比切特（Sidney Bechet）、多德兄弟（The

Dodds)和路易斯·阿姆斯特朗(Louis Armstrong)等等。

在新奥尔良的早期爵士乐队中，比较著名的有："伙计"包尔登(Charles "Buddy" Bolden 1886—1931)爵士乐队、"小子"(Charles "kid" Ory 1886—)爵士乐队。著名演奏家有："国王"奥利弗(Joseph "King" Oliver 1885—1938)是小号演奏家，贝哲(Sidney Bechet 1897—1959)是单簧管和萨克斯管演奏家，还有著名的路易斯·阿姆斯特朗。

芝加哥爵士乐

新奥尔良的爵士乐向其他地方传播以后，第一个呈现出繁荣迹象的就是芝加哥。

有的研究者认为，芝加哥的爵士乐风格是二十年代独立形成的，然而，仔细分析有关的音响以后，我们会发现二十年代至三十年代早期的芝加哥爵士乐与早期的新奥尔良爵士乐有许多相似之处，表现出了它们之间的血缘关系。即使有些不同点，也基本上属于变化形式，称不上是截然不同。例如芝加哥爵士乐队中的节奏组有时用吉他和低音提琴代替新奥尔良爵士乐队中的班卓琴和大号，另外，还将四分之二节拍变为四分之四节拍等。

1917 年，奥利弗由新奥尔良移居芝加哥，在那里组织一个名为"国王奥利弗的克利奥尔爵士乐队"，成为美国最重要的爵士乐队之一。1922 年，阿姆斯特朗加入这个乐队担任第二小号手，结束了他在故乡新奥尔良及河上游船的演奏生涯。1923 年，奥利弗的爵士乐队作了黑人爵士乐的首次重要录音。他们所奏的曲目是：《长勺嘴蓝调》(Dippermouth Blues)、《鲤鱼舞会》(Alligator Hop)、《祖鲁族人的舞会》(Zulu's Ball)等，这些都是爵士乐史中的重要资料。

路易斯·阿姆斯特朗移居芝加哥以后，没用很长时间就在爵士乐舞台上大展其风采。他在奥利弗的爵士乐队里呆了两年以后，

到纽约去了一趟，回来后就组织了他的“狂热五人”及“狂热七人”的爵士乐队。这两个乐队在1925年至1928年期间，录制了一些正宗的爵士乐唱片。

奥利弗和阿姆斯特朗在芝加哥的活动，影响了芝加哥本地的爵士乐发展。在以本地人为主组织的爵士乐队中，最重要的是1922年由五位奥斯汀高中学生组织的乐队，人们把它称为“奥斯汀高中帮”。它的成员有：小号手麦克帕兰(Jimmy Mcpartland，1907—)、萨克斯管手“小弟”弗利曼(Lawrence “Bud” Freeman，1906—)，这两个人五六十年代仍活跃于爵士乐坛上。另外有一个乐队绰号为“黑貛”(“Wolverines”)，其中最著名的是“碧士”贝德拜克(Leon Bismarck “Bix” Beiderbecke，1903—1931)，他也是一位小号手，有人认为他是整个爵士乐发展史中最重要的一个人物，或许这个美誉有些过分夸张了，有些三流作家喜欢把贝德拜克作为他们写传奇人物的对象，这倒是事实。客观地说，“碧士”其人的演奏技巧并不十分精美，可他的即兴演奏则确实洋溢着温暖的气息和艺术感染力，这是他才华的体现，也是他对爵士乐的主要贡献。

这里，我们应该介绍一下有关“摇摆乐”的情况。

摇摆乐(swing)是爵士乐历史上的一个特定的时期和风格。始于1935年左右，其特点是采用大型乐队，规模要比十年前大型爵士乐队还大，铜管乐器和簧管乐器，也就是单簧管和萨克斯管与小号、长号、中音号之间的对比效果更加强烈。这种风格在美国盛行一时，最著名的代表人物是贝尼·古德曼，遗憾的是，这种摇摆乐的生命只持续了大约十年就被“博普”爵士乐的革命所终止了。

芝加哥爵士乐

进入摇摆乐以后，芝加哥便产生了两位重要人物，第一位就是我们刚刚提到的贝尼·古德曼(Benny Goodman，1909—)，他是一位白人音乐家。第二位是杜瑟(Tommy Dorsey，1904—1957)。他

们经常和前边介绍的两个乐队进行合作：古德曼与“奥斯汀高中帮”，杜瑟和“黑獾”。

三十年代早期，芝加哥出现过的著名爵士乐音乐家还有康敦(Eddie Condon，1904—)、“矮子”鲁塞尔(“Pee Wee” Russell，1906—)、“野比尔”戴维逊(“Wild Bill” Davison，1906—)、“红色”尼柯尔(Ernest L. “Red” Nich。ls，1905—)等等。

纽约爵士乐

二十年代，纽约同芝加哥一样都接受了新奥尔良爵士乐的影响。这一时期，纽约最重要的乐队之一是汉德森(Fletcher Henderson，1898—1952)的乐队。汉德森来自乔治亚洲，是一位在爵士乐方面很有才气的钢琴家和编曲家，他那有着12件乐器的乐队在二十年中期具有特殊的风格，同时，他也是摇摆乐初期古德曼的主要编曲者，是记谱爵士乐中的一位重要人物。在这个领域内还有一位不能不提的人物就是“公爵”埃林顿(Edward kennedy “Duke” Ellington，1899—1974)，对于他的介绍，我们是应该不惜笔墨的。

美国爵士乐编曲家、钢琴家、爵士乐队指挥埃林顿“公爵”，是爵士乐史上最著名的一位音乐色彩家。“公爵”一词是形容他的风格和个性具有人们通常所说的绅士风度。

埃林顿的事业跨越了爵士乐史的几个时期，他的风格在各个时期都不断有所发展，这在爵士乐音乐家中是不多见的，但这并不是说他的早期表演逊色于他的中期或晚期，他在事业的每一阶段都创作出了一些传世的爵士乐作品。从他精力充沛的二十年代，到五十年代取材于莎士比亚的作品而作的爵士乐，如组曲《可爱的雷声》，以及随后根据传统古典音乐改编的爵士乐作品如根据柴可夫斯基的《胡桃夹子》改编而成的爵士乐组曲，都表现出了埃林顿那非凡的艺术创造力，表现出了他那谙熟爵士乐神韵的天生素质。埃林顿的代表作品有：《黑色与棕色幻想曲》、《蓝色的情绪》、《克里奥

尔爱之呼声》、《克里奥尔狂想曲》、《虱子协奏曲》等。

埃林顿的成功也得力于一些杰出爵士乐演奏家的密切合作，是他们体现了埃林顿的种种设想，赋予了演奏以无与伦比的色彩。例如约翰尼·霍奇斯那丰富多姿的萨克斯管演奏令人如痴如醉；凯特·安德逊能使小号爬上使人难以置信的高音，甚至有人说安德逊的小号音响已超出了人类的听觉能力。

康斯坦特·兰伯特在《音乐嘀！》一书中，以赞许的词句将埃林顿与拉威尔和斯特拉文斯基的名字并列在一起，并称埃林顿的作品《热烈和烦恼》是"现代音乐中最有独创性的乐曲之一"。可见对埃林顿的评价之高。

二十年代中期，埃林顿"公爵"及其他的乐队是以特有的魅力震撼着纽约的爵士乐坛，并一直周旋于爵士乐和摇摆乐之间，对摇摆乐产生着不可磨灭的影响。

按照三十年代的说法，摇摆乐的精髓是对二十年代"狂热"时期，那种特有的沉重节奏、巨大音响、表情直接的风格所进行的软化，它以半音阶的色彩，细腻的和声、表情含蓄的气质，在自己与爵士乐之间筑起了一道并不牢固的藩篱。1935 年左右，古德曼的成功也促进了摇摆乐的发展。1935 至 1941 年间，旅行演奏的摇摆乐队成为一种有着各种章程的社会团体，无论人数和影响范围都是很可观的。第二次世界大战限制了摇摆乐的发展，并发生了演奏者严重缺乏的现象，同时人们热忠于摇摆乐的浪潮也已经衰退了，这就使刚刚走上兴盛之路的摇摆乐锐气大减，并且从此未再恢复。

这一时期重要的摇摆乐队有："伯爵"贝西(William "Cout" Basie, 1904—　)、詹姆斯(Jimmy James, 1902—　)等等。

博普爵士乐与凉爵士乐

博普(bop，或称 bebop，rebop)是第二次世界大战末期在纽约发展起来的一种爵士乐风格，它的推动者以"博普"一词来指这种爵

士乐中那简明而断断续续的旋律风格，其特点是：独奏者应用不协和和弦、复杂节奏、连绵不绝并以即性发挥为主的旋律线，以造成短小、多变的效果。博普乐队的规模一般都很小，并使用了一些拉美的打击乐器。代表人物有：小号演奏家“晕眩”吉莱欺皮(Johu B、“Dizzy” Gillespie, 1917—)、萨克斯管演奏家“鸟儿”(有人称为“新兵”帕克 Charlie “Yarbird” Parker, 1920—1955)和迈尔斯·戴维斯。由于这些演奏家出神入化的演奏，使博普成为构筑爵士乐大厦的一块巨石。

还有一种与博普有着密切联系、风格上较为亲切的爵士乐形式，人们一般将它称作：“凉爵士乐”，可以说，这是爵士乐中的“室内乐”，它的乐队规模较小，可用标准爵士乐器组成的小乐队来演奏，也可使用长笛、双簧管和圆号这些传统音乐中使用的乐器。实际上，凉爵士乐是与传统音乐存在着某种联系的爵士乐形式，它采用了许多传统音乐的创作技法，如“对位技法、多调性、无调性等。有许多凉爵士乐音乐家同传统音乐的音乐家存在着各种联系，如布鲁贝克(Dave Brubeck, 1920—1974)是标准的凉爵士乐钢琴演奏家之一，而他最初却是学习传统音乐的，是法国现代作曲家米约的学生，在后来投身于凉爵士乐的事业之中时，带来了许多传统音乐的创作技巧和音乐风格，增强了凉爵士乐的表现力。五十年代，布鲁贝克组织了“现代爵士乐四重奏团”，以成熟的乐风展示在听众面前，但因音乐过于内向复杂，而不适于用来伴奏，只是一种供欣赏的爵士乐形式。

第二次世界大战以后，爵士乐有了新的发展，尽管它已经度过了两次世界大战之间的高潮期，但仍出现了一些冠以现代爵士乐称号的爵士乐队和爵士乐演奏家，如：“笨蛋”吉莱斯波(John “Dizzy” Gill espie)、希洛纽斯·蒙克(Thelonius Monk)、查里·帕克(Charlge Parker)以及约翰·刘易斯(John Lewis)和他的现代爵士乐四重奏团。与他们的前辈相比，这些爵士乐音乐家显得更善于运

用现代的音乐技法，更注意推进爵士乐的前进速度。他们在和声方面做了一些有益的探索，在音乐进行中也多次使用毫无准备的转调，对不协和音也改变了以往那种不友好的态度，并开始追求最精致的音色。这些努力使他们达到了一种在音响上、情调上和结构上类似印象派、新古典乐派或其他现代音乐流派作品中那样洗炼的地步。

当然，在现代爵士乐的周围也出现了一批天赋较差的人，包括头脑空虚但善于表演的演奏家、模仿者和商业化的庸俗人物。尽管在爵士乐中总是只有比较少数的作品可以称得上是有些价值的，无论这是由于什么原因造成的，客观上还是为一些平庸之人提供了生存的条件。对于现代爵士乐来说，有一个值得注意的方面，就是它已拥有了一大批忠实的听众，他们热心地追随和支持过爵士乐的一切变化，包括成功的，也包括失败的。这与传统音乐在探索前进方向时所遇到的情景有所不同，传统音乐的听众常常是用一种怀疑和挑剔的目光去审视着新的音乐作品，而爵士乐的听众却往往是期待着新的爵士乐风格的出现，那种对爵士乐忠诚之心常常是传统音乐的听众所不具备的。

现代爵士乐，对于它的支持者来说，是对那些攻击爵士乐是一种没有教养的、业余的、甚至是一种毫无节制的发泄形式的人的有力回答，它不仅以自己的客观存在证明了自己的价值，也表现了自己所具有的艺术性。当然，现代爵士乐也有其薄弱环节，而且，有时在那些有害于人类道德标准的商业经营面前已失去了维护自己尊严的能力，这就必然会带来一些不利的影响。

爵士乐音乐家的生涯往往是遵循着几乎是同样一种格式。他感到自己在某些方面有些感受，有重要的话要说，于是就用自己的方式去表现这一感受，用自己的音乐语言来说出他的那些重要的话。经过一番磨难，他或许获得了成功，并立刻受到赏识，被捧为名人，开始有了介绍他的文章和刊登他照片的刊物，接着就是大批崇

拜者的突然降临。然而，几年之后，新的爵士乐音乐家的名字又把他的名字又无情地排挤到了后面，虽然在有些关于爵士乐的书中，对他仍有褒扬之词，他所能做的也只是设法保住自己的地位，或者靠回顾往日来渡时光。因为事实就是如此，虽然才赋是属于个人，但成功的条件是由社会规定的，这一点，历来如此。

对爵士乐的概括

作为大众音乐形式的爵士乐，历史虽短，种类却很繁多，虽然在以上的介绍当中尽力涉及它的方方面面，但也免不了有所遗漏，或者条理不清。因而，作一个回顾还是有些必要的，或者补遗，或者疏通条理。

爵士乐起源于新奥尔良，是当地各种文化，尤其是黑人文化以及欧洲白人文化的独持结合，在十九世纪末和二十世纪初促成了它的产生。在音乐上，拉格泰姆那跳跃的节奏和布鲁斯那似乎是降半音的旋律风格组成了爵士乐风格的主要部分。南北战争遗留下来的军乐队乐器和到处可见的酒馆为早期的爵士乐提供了演奏乐器和演奏场所。当然，这时的爵士乐形式是比较简单的，曲式、和声都比较规范、单一，曲调常取自一些进行曲，演奏内容也不具备多少特色，只有演奏风格可以称得上是挥洒自如，不拘一格，即兴演奏的特色在这时就已表现出来了。

二十年代起，新奥尔良的爵士乐音乐家们，由于生活等原因，离开新奥尔良来到美国的其他城镇、乡村、工矿和林场，也将爵士乐带到了这些地方，这就产生了第二个爵士乐活动中心——芝加哥，也诞生了一位在本世纪二三十年代令人生畏的爵士乐演奏家：路易斯·阿姆斯特朗，他的小号演奏技艺为当时爵士乐的传播起到了促进作用。

随着爵士乐的广泛传播，乐队规模也有所扩展，一种被称为“摇摆乐”的风格支配了三十年代。摇摆乐——swing 一词还有一层

解释，即：气势，是区别爵士乐演奏优劣的基本要素。精彩的爵士乐演奏应该有一股煞不住的节奏进行趋势，冲破实际乐谱的约束。正如埃林顿“公爵”所说：“要没有那股子气势，还算什么爵士乐？”

由铜管组和簧管组在坚实的节拍上相互对吼的大乐队所产生的音响，回荡在芝加哥的上空。单簧管演奏家本尼·古德曼创造了这种音响效果，目的是用它产生的兴奋来补偿公式化改编曲的不足。

爵士乐作曲家埃林顿“公爵”这时登上了爵士乐坛。对于这个人物，我们不可能将其归入爵士乐的任何一个特殊阶段，因为他的音乐实在太个性化了，他的每一个曲子的形式，包括即兴演奏的在内，从不遵从固定的格式，都是从头至尾自然地、合乎情理地发展着。他的另一个优点是为特定的演奏家而写作的方式：每个曲子都是音乐家们所具有个性的酣畅发挥，但又撑握了分寸，富于灵感的即兴演奏就是这样。

四十年代，爵士乐又出现了一种新的风格，即博普。它是由比较刻板的风格，完全回到了即兴演奏上去，由以往那从容自如的虚张声势，变为注重精湛技巧的运用，使爵士乐失去了通俗性，从此，就再也没有真正恢复到原来的面貌上去。代表人物有：萨克斯管演奏家“小鸟”帕克，小号演奏家迪齐·古勒斯皮和迈尔斯·戴维斯，后者在爵士乐的发展中还将起到重要作用，爵士乐钢琴演奏家阿特·塔图姆等。

五十年代的爵士乐，犹如经历了一场革命，使之更为成熟和巩固了。集中在美国西海岸的冷爵士乐风格和以纽约为中心的博普风格，分别以自己的魔力占据着各自的支持者。直到六十年代，爵士乐才真正与过去割断了关系，做到这一点的，并不是一位初出茅庐的新手，而是我们刚刚提到的迈尔斯·戴维斯。他开始把即兴演奏的基础建立在调式基础之上，用和弦音的排列构成了简单的和声进行，导致了即兴演奏的规范化，同时也为人们提供了更为自由

的表现手法，于是出现了两个背道而驰的流派，一派继续沿着趋向完全自由的道路，避免演奏中的任何组织性，甚至迄今为止一直是爵士乐主心骨的规则也避而不用。主要演奏中音萨克斯管的奥内特·科尔曼，常被认为是这一派的创始人。以迈尔斯·戴维斯为首的另一派，采用了富于推动力的节奏和摇摆乐的电声，在形式上可以说没有什么特殊的规律。这两派的共同之处在于都将重点放在了强调集体的即兴演奏上。

六十年代末至七十年代，爵士乐的一个显著特征是，创造性的演奏方式流传到了欧洲和日本，美国已失去了对爵士乐那由来已久的统治地位：爵士乐在今天的进程，一方面是向先锋派音乐接近，另一方面则向摇滚乐和轻音乐过渡。至少在博普之前所表现出的那种律动，在今天，已变为通俗音乐的一个重要部分。

爵士乐那以即兴创作为标志的音乐风格，得灵于节奏性强烈的演奏而引起的亢奋，也得灵于各人对器乐、声乐音色和节奏的抑扬顿挫的独特态度。这种即兴创作可能是整体的，也可能是个别的，但都常恪守一个简单的框架，以之为基础。有些爵士乐作品的总谱象传统音乐一样是完整地写出来的，但当爵士乐演奏家们以他们特殊的表情强度来演奏时，总谱的重要性好象明显地降低了，他们不理会总谱中那些阻碍了他们表达那种特殊表情强度的地方，仍然不脱离爵士乐的特有乐汇。爵士乐的演奏方式，可以是一人独奏，也可以是多人、多种乐器的自由组合，虽然超过大约 20 人以上的大型乐队是不容易获得成功的，因为人数越多就越不利于表达那种特殊的表情强度，不利于发挥每个人的即兴演奏才能，也难于获得节奏上的一致与默契。绝大多数的乐器编制包括一个节奏组，常用鼓、低音提琴、低音吉他、钢琴和加扩音器的吉他之类的乐器组成，为爵士乐演奏低音，还有一种功能就是充当其它乐器的节奏跳板。其他乐器总称为喇叭，绝大多数是铜管乐器，主要是小号和长号。簧管乐器中只有萨克斯管的地位依然十分重要，单簧管

在中、小型爵士乐队中已经很少使用了。节奏组可以完全即兴演奏，或仅按照最粗略的骨架演奏，而喇叭组则可以演奏短小的事先编好的经过句、间奏等片断，围绕着由少量乐器组成的即兴组的进行，时常作一些补充。

欣赏爵士乐，一般来说就是听其节奏的亢奋和即兴演奏的创造性与灵活性。

爵士乐自诞生之日起，一直为我们提供了一种粗犷的生命力，以此受到了千万人的热爱，但也给人一个口碑不佳的形象。至今仍很少有人认识到一个优秀的爵士乐音乐家同传统音乐的音乐家一样，需要非凡的才赋，要达到这一造诣所需要的努力与传统音乐家所付出的努力不相上下，甚至还要求应有更高的创造力。

第四节　摇滚乐

爵士乐登上了各式各样的演出舞台以后，促进了现代音乐的分化，一类是以传统音乐为基础的现代音乐，一类是在爵士乐的感召下而迅速兴盛起来的通俗音乐。这后者的发展之快，犹如洪水泛滥，在短短几十年的时间内几乎漫遍了整个世界，使我们不得不正视它的存在，研究它的艺术价值，分析它产生与发展的原因，探讨它对我们所产生的影响，以使我们能够正确地对待它。

摇滚乐(Rock and roll，或简称 Rock)的产生

从前面我们对爵士乐的介绍中，会发现这样一个问题：在文化方面美国是一个很有特色的国家，自哥伦布发现新大陆后，仅仅只经历了四百八十余年。它的国民也是来自欧洲各国的移民，因而可以说没有自己的固有文化，然而，这却成了它的优势。以酒为例，英国有威士忌酒，法国有葡萄酒、意大利有威尔蒙酒，而在美国这些酒都有，唯独没有美国自己的酒。于是，美国人就把这些酒混在一

起，创造了鸡尾酒。这也是美国文化方面的一大特征，这方面的第一个例子是爵士乐，第二个例子就是我们所要介绍的摇滚乐。

在介绍爵士乐的时候，我们已经熟悉了布鲁斯这种美国黑人音乐形式。自从爵士乐吸取了它的音乐特点以后，它本身不仅没有因此而衰落下去，相反的倒是更为兴盛。一些黑人音乐家将布鲁斯的音乐风格发挥的淋漓尽致，为摇滚乐的诞生奠定了基础。

到了三十年代，由于电气化和新技术的运用，也改变了这种音乐的演唱演奏方法，使得布鲁斯音乐本身的性质以及乐队的组合方式也起了明显地变化，出现了电子琴、电吉他、电钢琴、电风琴、低音电吉他等电声乐器。由于歌手和乐队都普遍使用了麦克风，这就使演奏(唱)的音量得到了增强。以这种形式组成的五个人的乐队，其巨大的音响效果远远超过了 20 个人组成的普通爵士乐队。同时，由于这种电声乐器的优势，使它们在舞厅、夜总会和其他娱乐场所逐渐排挤掉了经济上亏损而且失去了大批崇拜者的爵士乐队。另一方面，这种新布鲁斯演出形式的传播，还得益于广播事业和唱片事业的发展，很多人通过广播和唱片了解并喜欢上了这一音乐形式，但遗憾的是，人们不满意给这种音乐贴上“种族唱片”或“种族音乐”的标签，这类称呼确实含有一些不文明的语意，于是，一些唱片商便将它改为“节奏布鲁斯”。作为名称，“节奏布鲁斯”倒是很贴切，因为这种音乐的主要特点就是在强烈的鼓点衬托下表现出来的，另外还加入了一些亢奋的节奏因素以渲染气氛。可如果要在更广泛的领域内使这种音乐被人们接受，就不得不去掉那名称上所带的黑人的味道，于是，Rock and roll——摇滚乐一词便应运而生了。由于它符合于黑人的心理，也使白人能顺理成章地认为这音乐同样属于他们自己，所以，摇滚乐便成了这类音乐的总称。

当然，这仅是对摇滚乐产生在形式上、表面上做的一番叙述。实际上，摇滚乐自它的萌芽状态时，就吸取了包括白人音乐在内的其他音乐形式，最为明显的就是美国的乡村音乐。

我们知道，美国西部山区的居民大部分是苏格兰和英格兰移民的后裔。早期这些拓荒者们在他们的社会生活和娱乐活动中，仍然保留着很深的旧大陆古老的文化传统。随着后来的迁徙，使这一文化得以扩散，并在原来的基础上又慢慢形成了多种地方特色。因而，除正统的英国古老民歌以外，还有北方林场中伐木工人那充满乡情与离愁的劳动歌曲；西部草原上牧民那纯朴、直率的牛仔歌曲，以及沿海的渔民和水手的劳动歌曲，等等。随着交通和商业的发达，也使这类音乐得到了推广，到本世纪三十年代，已经流传到了美国全境。第二次世界大战好象是一种催化剂，通过它，美国乡村音乐转变成了在更广泛的程度上受到欢迎的民族音乐形式。

由于战争造成的频繁流动与密切交往，促进了音乐文化的相互交流与渗透。乡村音乐的一些特别之处就被摇滚乐吸收，比如以鼻音来演唱、用吉他自弹自唱、动荡的节奏以及旋律性强等。

直到 1951 年，美国克里夫兰电台第一次播放这类乐曲时，为了给人以新鲜感，一位名叫艾伦的播音员在介绍节目时，将这类乐曲称为“摇滚乐”，于是摇滚乐的称呼就这样诞生了，由于它顺应了当时大多数人的心理，再加宣传和出版界的帮忙，摇滚乐很快就流行了起来。

摇滚乐的特点

应该说，摇滚乐是美国黑人的布鲁斯音乐同白人的乡村音乐以及现代科技的结合物，在很大程度上是与爵士乐有着渊源关系的，但又不同于爵士乐。首先，它是以歌手的演唱作为主要形式，这就与爵士乐以演奏作为主要形式不同。其次，它的乐队人数很少，常常只有四五个人。它的主要乐器是电吉他，不同于爵士乐中的“前线乐器”小号和萨克斯管。更主要的就是它的乐队是用电声乐器组成的。第三，爵士乐中那种发挥即兴表演才能的方式在这里已得到了改变，摇滚乐的歌手常常以能够自编、自演、自弹、自唱而引

以为荣，一般歌手也要演唱别人编好的曲子。可不管是哪种形式，歌手都离不了事先创作，而不是进行即兴发挥。摇滚乐音乐家们也许是出于创新的目的，总是在寻求着与其它音乐形式的不同点，尽力给听众一种新颖、独特的感觉。但同时也没有忘记吸取其它音乐形式的长处，以增强自己的艺术感染力，使之达到更完美的境界。

从节奏布鲁斯那里，摇滚乐音乐家们巧妙地掌握了赋予节奏以艺术生命力的技巧，使摇滚乐的节奏独具一格，不同凡响。摇滚乐的伴奏、节奏强烈、轻重分明，重音往往是放在弱拍上，颠倒了强弱节奏的一般规律，而且，为了增强轻重对比的效果，还特意用鼓、低音电吉他这样的节奏乐器来渲染它，例如：在下面这两小节典型的摇滚乐节奏中，重音(>)是放在第二拍和第四拍之上的：

例106：



这样的节奏进行，由于重音的移动再加上鼓在弱拍部分（第一、第三拍）和重音的弱部分（第二、第四拍的后八分音符）轻轻的敲出接应节奏，就产生了一种摇晃、滚动的感觉，那位克里夫兰电台的播音员也许就以此才想起了摇滚乐这个名称。

摇滚乐的另一个特点是乐句长短不一，有时一乐句仅有一两小节，有时则多达五六小节甚至更多，这就与布鲁斯和乡村音乐那规整的四小节结构形式明显不同。它的旋律线有时充满了一连串尖叫或滑奏的装饰，那些不解决的不协和音也时常出现。

摇滚乐的演唱风格与众不同，在早期以猫王普雷斯勒为代表，他最初是演唱乡村音乐的歌手，他的嗓音变化幅度较宽而且略带沙声，可以柔吟低唱、轻诉曼语，也可以嘶声喊叫，狂热粗暴地“歌唱”。他那具有男性气质的、豪迈奔放的唱法，那粗犷、豪爽的独特

表演风格，震撼了美国歌坛。他的歌声适应了当时青年一代的怅惘和抑郁的情绪，唱出了他们的憧憬和追求，因此，他歌声中的欢乐、悲伤、愁绪、甚至是歇斯底里的喊叫都能在他的崇拜者中间引起共鸣。当然，这其中也有一些低级趣味的东西，有时比其他歌手表现的更为露骨，这也是当时美国生活苦闷的青年一代寻求刺激的一种反映，是一种社会发展给艺术带来的怪现象，对此我们需要清醒地加以鉴别。鼎盛时期摇滚乐的演唱风格是以"甲壳虫乐队"作为代表的，对于它，我们还是放在下面单独介绍。

近几十年来，在摇滚乐的发展和流传过程中，又分化出了名目繁多的变体形式，如：布鲁斯摇滚、乡村摇滚、电子摇滚、爵士摇滚、艺术摇滚、交响摇滚、歌剧摇滚、经典摇滚、硬摇滚、酸摇滚等等，名目繁多，各具演唱风格，我们难以一一介绍。

摇滚乐的代表人物

在摇滚乐中，第一位重要人物就是我们刚刚介绍过的"猫王"——**埃尔维斯·普雷斯勒**，他不仅在摇滚乐歌星中占有霸主的位置，而且在新一代流行音乐的演变历程中，起到了开创者的作用。1956年，这位年仅21岁的青年人走进了密西西比州的一间录音室，制作了一张名为"我的幸福"的唱片送给他的母亲，以向她表示生日的祝贺。从此，就登上了摇滚乐的舞台，21年之后，他离开了人世，在这短短的21年里，他给他的大批崇拜者们留下了无数的珍品，他的名字也和摇滚乐黏合在了一起。

包勃·迪伦(Bob Dylan, 1941—　) 生于明尼苏达州的德卢思，成长在德卢思附近的铁矿之镇——希宾。幼年时，学会了钢琴、吉他和口琴等乐器，并通过电台广播体验到了美国摇滚乐的丰富多彩。青少年时，他参加了几个由中学生组成的摇滚乐队，初次亲身感受到了摇滚乐所具有的魔力。在位于明尼阿波利斯的明尼苏达大学度过了一个很短的时期以后，他发现了自己早期歌唱风格

和政治意识的榜样——伍迪格思里(当时一位著名的摇滚乐歌手),并在因此而激起的热情驱使下前往纽约,开始在民间抒情风格的潮流中,为自己从事摇滚乐事业开辟航道。

他录制的第一张唱片是1962的《包勃·迪伦》,在这张以他的名字为题目的唱片中,表现出了他带有鼻音的唱法已具有了一位卓越的摇滚乐歌手所应具备的控制性、强烈性和分秒不差的时间选择能力,也表现出了包勃·迪伦本人深刻的经历和痛苦,以及幽默和真诚。《放任自流的包勃·迪伦》(1963)是由他自己创作的不同乐曲组成的一张唱片,有对战争机器进行鞭笞的歌曲、有关于核疯狂的梦幻般的歌曲,还有表现爱情中的智慧和坦率的歌曲。这些都表现出了迪伦所具有的清醒和谨慎的才能,也表现出了他已放弃了民间风格的怀旧之情,开始以广阔的想象力来对付现实问题,因此,可以说他已超越了民间风格的桎梏。

"我不过是一个献艺者,一个歌舞演员,一个表演空中飞人的杂技演员。"他的这些多少带有些自贬含义的谦词,代表着本世纪六十年代中期他那一代人对于自己以及自己的社会地位所具有的清醒意识,这一点对于迪伦来说更是难能可贵的,因为美国诗人金斯堡在1966年所作的《威其塔人的旋涡》一诗中,称迪伦为"唱遍全国的天使般的迪伦",这一赞誉给本来就名声响亮的迪伦头上,又加上了一道光环,使他成了摇滚乐舞台上的重要角色。实际上,在此之前迪伦所做出的贡献与这样的称呼相比,也可以说完全受之无愧。

六十年代初期,当迪伦成为行动主义的代言人时,他已在争取更大的表现自由了。"不安的再见"这首歌是他对"闲言的污垢和谣言的尘埃"的告别,是他对于从客观到主观这一转变的欢呼。1964年,他又发行了一张名为《包勃·迪伦的另一面》的唱片。在此之前,他曾经说道:"我不再想为他人而写,我要写我的内心深处。"这一愿望充分表现在这张的唱片中。第二年,又发行了一张名为《全

都到家》的唱片，在这张唱片的第一面，迪伦首次使用了乐队与他的吉他或口琴同时进行伴奏的录音方法，并用了他那更加丰满的音色，表现出了唐突的、超现实的、虚无主义的幻觉，他用与过去全然不同的感觉模式来表达自己的思想。

迪伦与美国民间音乐的最后决裂，或用他自己的话说是对美国民间音乐的再综合，是发生在1965年的新港民间音乐节上，当时，他在演出中完全用演奏黑人民歌和摇滚乐两种形式来为他伴奏，又使他的演唱具有了新的特色：断断续续的悦耳嗓音、钢琴和铃鼓的敲击、口琴的呜咽和吉他的哭泣，等等。在两套权威性的摇滚乐唱片集《重新踏上61号公路》(1965)和《美女加美女》(1966)中，迪伦达到了他所追求的那种理想境界——"那般不绝如缕、那般粗犷活泼的音色，铮铮作响、光芒闪耀的黄金般优美"。在这一旋风般的时期，他着力于依靠想象力、创造力和自我意识，而不是依靠现实文化环境和其它因素，表现了一种迷惘感和痛苦激愤之情。

1966年8月，迪伦因摩托车事故摔折颈骨。在其后被迫休养的几年内，他对自己走过的音乐道路做了反思，并进行了一些不明确的探索，其中主要表现在他与乐队的合作关系方面。他试图采用新的方法以使歌唱者与乐队的配合更加默契。这些都表现在1967年录制、1975年发行的名为《地下室录音带》的唱片中。在此后的五年中，迪伦的创作基调比较低沉，有时表现出了圆润柔和的风格。《约翰·韦斯利·哈丁》(1968)一曲，旋律简洁、深沉，使用低音乐器和鼓来伴奏，在怜惜、内疚、悔恨和孤寂中，抒发出代替混乱幻想的秩序感和道德感。《纳什维尔地平线》(1969)是一部欢快的乡村风格的歌曲集。《自画像》(1970)是一部完美的重唱唱片集，其中一些歌曲是别人创作的。《新的早晨》(1970)的歌曲多为浪漫的情歌，在一些歌曲中明显地显示出六十年代风行一时暧昧朦胧的格调。此时，迪伦的音乐风格清新，戏剧性变化较强烈。音乐中离群索居的农家生活的安逸和宗教原教旨成了两个表现的主题，表现

了社会环境对迪伦的思想意识所产生的巨大影响。

七十年代以后，迪伦的鼎盛时期已基本上过去了，他在摇滚乐中的位置也逐渐被别人所替代。

我们要介绍的第三位摇滚乐的代表就是英国的**甲壳虫乐队**(The Beatles 1962—1970)，或又被称为"披头士"小组。甲壳虫乐队的产生是摇滚乐发展史上又一重大的事件，它加强了以埃尔维斯·普雷斯勒为鼻祖的摇滚乐在文化方面对青少年产生影响的广度和深度，将摇滚乐这种通俗的大众文化形式发展到了顶峰。该乐队由四人组成：约翰·伦农(1940—1980)、乔治·哈里森(1943—)、保罗·麦卡特尼(1942—)和林戈·斯塔尔(1940—)。他们全都来自利物浦，是一个创作、演唱(奏)摇滚乐的整体。1962年以歌曲"爱我"标志着这一乐队的诞生，虽算不上成功，可重要意义还是不容忽视的。1963年，他们以第二首独唱曲《请使我高兴》开始了他们音乐生涯的第一阶段。在这一阶段，他们以全属第一流水平的独唱，如《从我到你》、《她爱你》、《我愿握着你的手》等，促成了以"甲壳虫热"为名称的自发的、歇斯底里的偶像崇拜，并使这种崇拜愈演愈烈。此时，他们在摇滚乐舞台上完全站稳了脚跟，而且获利丰厚，使作为大众娱乐者所能引起的狂热达到了最强烈程度。

甲壳虫乐队和普雷斯勒一样，非常突然地抓住了青年人的热情，在青年人的行为和装束方面引起了相似的剧烈变化，但他们又有不同于普雷斯勒之处，他们自己作曲、填词，这一特点使他们显得新颖独特并具有自由感。在甲壳虫乐队中，伦农演奏节奏吉他、麦卡特尼演奏低音吉他，哈里森为主要吉他手，斯塔尔为鼓手。这支自力更生的演出整体一反摇滚乐的常规，不以别人的演唱伴奏方式作为自己的创作基础，一切都尽力突出自己那明智和悦的个性，以伦农和麦卡特尼作曲填词中的美感和技巧，以及演唱时的不落俗套和自然纯朴而取得了摇滚乐舞台上的独特地位，使他们在本世纪六十年代的自由开放气氛中也赢得了正统的和老一代人的

好感，而这一代人对于似乎是放荡不羁的青年人是深感不安的，这又是甲壳虫乐队与其他摇滚乐代表人物的一个重要区别。然而，甲壳虫乐队没有沉溺于前所未有的赞美奉承声中，而是保持自己的个性继续发展，这一点与“甲壳虫热”本身同样是不平常的。在这之后，他们进入了第二个发展阶段，开始了全世界范围的巡回演出，并与迪克·列斯特（英国电影导演）拍摄了两部电影《忙乱了一天之后的夜晚》和《救命》，展示了他们在这一艺术领域内也具有一定的才赋，同时将摇滚乐从舞台搬到了银幕上。

1967年，他们发行了《便士巷——草莓田》的独唱唱片，这些难被称为上乘之作的独唱，标志着甲壳虫乐队第三个发展阶段的结束。在此之前，他们曾做出了新的贡献。1966年，他们在所发行的《左轮枪》唱片中，开始进行了严肃的尝试，分别将室内乐风格引入了《埃列娜·里格比》中，将先锋派电子音乐引入《明天无法知道》中。在这些举动之后，甲壳虫乐队的成员试图以更具成年人特点的风格夺回一部分已失去的听众，但遗憾的是1967年夏天发行了唱片集《佩珀军士寂寞的心俱乐部乐队》之后，甲壳虫乐队卷入了印度的神秘主义，但与他们同时代的许多人不一样，他们当中除乔治·哈里森外并没有陷入吸毒的深渊不能自拔。这一点，对摇滚乐歌星来说难能可贵。《修道院之路》和《就让它如此》之后，他们共性的瓦解逐渐明显，以至1970年这个为摇滚乐做出巨大贡献的甲壳虫乐队终于以解体而宣告结束。

回顾甲壳虫乐队的发展历程我们会发现，甲壳虫乐队最大的特点是他们演唱的内容，适应了战后欧洲广大群众尤其是青年一代那种厌倦现实、寻求安逸的心情。而且甲壳虫乐队表演的大部分爱情歌曲亲切甜蜜，朴实自然，充满美好的幻想。在创作上，他们经常使用人们所熟悉的音乐素材，以简单、动听作为音乐上的追求目标。他们的演唱风格自然、真挚，不矫揉造作，表现出一种超世脱俗的活力，除青年以外，他们还赢得了部分中年、老年人的青睐。它犹

如一阵狂风席卷了整个西方世界，成为当时社会环境下抑郁苦闷的一代青年顶礼膜拜的偶像，甚至被视为“新一代的精神领袖”、“不列颠的财富和骄傲”。英国女王授予他们“大不列颠帝国勋章”。利物浦这个甲壳虫乐队的发祥地还准备为他们建立一座纪念馆。甲壳虫乐队的成员们也从唱片、演出、广播、出版等活动中获得了巨大的财富，昔日粗野的“流浪汉”，今日一跃成为名利双收的人物，虽然，在舞台上他们不得不继续扮演着和现实社会格格不入的流浪汉形象，但事实上他们却早就依附于他们曾反对过的社会阶层并成为他们的一部分了。伦农在回忆往事时曾痛苦地说：“我们不是什么独立自在的人，像莫扎特、贝多芬那样具有独创的价值。我们如同招魂用的扶箕，自身是微不足道的，我们缺乏人们的心心相印，全部行动只为顺应时代、人心和青少年的热情。”

摇滚乐进入 70 年代发展到了顶峰，但因在摇滚乐之类的集会上常常发生暴力事件，有些歌星就是死于此类暴力事件或吸毒中，如：1980 年 12 月 8 日，甲壳虫乐队的领导人兼主要作曲和演唱者的伦农，在他的纽约住所前被他的一位狂热崇拜者开枪打死；普莱斯勒这位摇滚乐巨星，因酗酒、吸毒导致了体质虚弱、病魔缠身，终于死于年仅四十有二之时。此类事件虽然不是由于这种音乐本身的原因所造成的，可结果还是为这种音乐带来了不佳的名声，影响到了它的社会地位。

本世纪七八十年代，通俗音乐的发展十分迅速，其影响范围足以和传统音乐相抗衡，已形成了社会音乐生活中一个不容忽视的部分，因此，如何看待通俗音乐也成为人们关注的问题。

第八章　当代音乐中几种主要倾向

第一节　偶然音乐

随着序列主义创作手法的传播，一些作曲家开始显示出对这种严格的作曲手法的腻烦，并试图摆脱对创作的各种束缚，走一条完全自由的道路。进入五十年代，美国的约翰·凯奇、德国的施托克豪森和法国的布莱兹，率先进行了种种有价值的尝试，他们全新的创作手法，人们称之为“偶然音乐”。

偶然音乐（又称机遇音乐、掷骰子音乐），顾名思义，就是具有不确定性的音乐。对作曲家来说，他的作品中包含了很大的偶然因素，这种偶然因素是作曲家自己有意造成的，其目的主要就是追求与传统创作手法以及其他现代创作手法的反动，把作曲家的权力和责任转让给别人，使创作音乐的重担从自己肩膀上卸掉一部分。当然，不应把这种做法看作是消极的，至少偶然音乐的倡导者们不曾表示过这样的念头。他们的论据是只有靠偶然性创作的音乐作品，才是具有艺术生命力的，才能获得意料之外的效果，才能使音乐不依赖于作曲家的创作意图、艺术趣味和想像力而独立存在，那些经过反复推敲、精雕细琢的音乐作品，在他们看来无疑制约了音乐艺术的活力，影响了它那应有的、富于变化的感人效果。

对演奏者来说，演奏偶然音乐是一件既容易又困难的事情。说它容易，是因为在演奏这类音乐作品时，演奏者享有很多的自由，他可以不受许多传统音乐作品和其他现代音乐作品对演奏者所提要求的限制，完全是自己的任意发挥。说它困难，是因为演奏者对于这类作品既要承担演奏任务，又要担负起作曲家推给他的那一

部分创作责任，音乐作品演奏是否成功与演奏者如何完成他的那一部分创作责任有着直接的联系，这样便增加其演奏的难度。

对欣赏者来说，欣赏偶然音乐与欣赏其他音乐作品相比，存在着很大的区别。在欣赏传统音乐作品或其它现代音乐作品时，尽管同一部作品的不同演奏之间肯定会出现一些差异，甚至会有一些较大的变化，但基本轮廓不会变动，不会有本质的更改。欣赏偶然音乐则不同，由于这类音乐作品本质上所具有的偶然性，使同一部作品的不同演奏之间会出现千差万别，甚至面目全非，欣赏者不可能像对待其他音乐作品那样对偶然音乐作品有一个比较固定的、可以辨认的印象，演奏者对这类作品也不会有固定的演奏模式，就连作曲家本人对自己创作的这类作品的演奏效果也将是完全陌生的，不知道自己创作的作品会被演奏者变成什么形式。在这一点上，他与一般欣赏者之间并没有什么不同之处，这在传统音乐和其他现代音乐中是罕见的。

偶然音乐的创作方法多种多样，无奇不有。约翰·凯奇这位偶然音乐的创始人，采用下边的方法作为他探索这类音乐的开端：用十二架收音机，由十二位“演奏者”用秒表计算时间，并把十二架收音机调到十二个不同的电台频道上播放。在约翰·凯奇的指挥下，演奏者打开或关闭收音机，调整音量，这样便产生了一种音乐“蒙太奇”的效果，这种效果除“指挥者”和“演奏者”的即性因素外，在很大程度上还要依赖当时电台正在播放的节目类型。电台节目的变化势必带来这部音乐作品演奏效果的变化。这种作品形式和演奏形式，在当时确实给了人们一个很大的震动，绝大多数欣赏者无法将它和音乐作品的传统概念联系起来，也不习惯在那样的场合聆听这种效果，因此，自然会受到人们不同程度的抵触。约翰·凯奇写的一首钢琴作品，采用了另外一种偶然音乐的创作手法：把乐曲分别写在几张谱纸上，每张谱纸上的乐曲都有一定的独立性。根据作曲家的意图，演奏者在演奏前将谱纸扔散开，再无意识地把它

们捡回来，以捡回来的先后作为演奏的次序，这就使乐曲的曲体结构无意识动作即受偶然因素的支配。约翰·凯奇有时还用掷铜钱来决定乐曲的时值和谱号，比如铜钱的正面表示用高音谱号，背面表示用低音谱号等等。此外，约翰·凯奇还用摇签的方法确定钢琴演奏的方法，是采用正常演奏方法，还是采用弱音踏板，或者是拨奏钢琴的琴弦。凡此种种，千奇百怪，其目的就是使音乐如何在偶然因素的支配下演奏出来。

尽管约翰·凯奇称得上是偶然音乐的鼻祖，而且也是一位创作这类音乐办法最多的人，但他并不能垄断这类音乐的全部创作，对这类音乐创作感兴趣的其他作曲家都以自己的方式进行探索。几乎是在约翰·凯奇热衷于创作这类作品的同时，施托克豪森和布莱兹也先后开始了他们的尝试。1956年，施托克豪森创作了一首名为《钢琴曲 XI》(op 11)的作品，全曲共分为十九个段落，用长约37英寸、宽约21英寸的纸卷作为谱纸。施托克豪森规定了六种速度、六种力度和六种变音的方法，演奏者在演奏每一段落时都可选择作曲家所规定的其中一种用法。另外，选择这十九个段落的顺序，演奏者是按作曲家的指示，随便朝谱面上看一下，先看到哪一个段落，哪一个段落就作为这次演奏的开始部分，以下依次类推，直到返回开始段落结束。这样就使得这部作品的两次演奏之间很难有雷同之处。1959年，施托克豪森为打击乐器创作了一首名为《循环》的作品，同样也表现出了偶然音乐的特征。如同曲名一样，这部作品的演奏形式是演奏者站在被20多件乐器包围之中，每件打击乐器都处于演奏者易于演奏的位置，演奏者按照顺时针顺序依次演奏。乐谱是16张标有特殊记号的谱纸，没有明确的起点和终点，演奏者可以从任何一处开始，同样也可以从任何一件打击乐器上开始，按照乐谱的顺序和打击乐器排列的顺序演奏。这样，演奏者依次“光顾”了每一件打击乐器回到起点时，乐曲就算结束了。

如同即兴演奏或者华彩乐段，而大部分音乐还是有严格的限制，这样，就形成了“局部偶然音乐”。这种“局部偶然音乐”在“全面偶然音乐”面前显得势单力薄，未能阻挡住“全面偶然音乐”倡导者对绝对偶然性的狂热，使一种意在创新的音乐流派走上了歧途，其结果也令人惋惜。

偶然音乐的产生给传统音乐的发展和现代音乐的兴盛带来了许多问题。首先表现在记谱法方面，也就是说作曲家如何将自己的这种不确切的“创作”意图传达给演奏者。在传统音乐和其他现代音乐作品中，作曲家基本上都是延用传统的记谱方法，尽管这种记谱方法本身还有不足之处，还不能将作曲家的全部创作意图准确地传达给演奏者，但作为一种符号，它完全能够担当起联接作曲家与演奏者之纽带的重任，能够在一定范围内确切地表达作曲家的创作意图，也能够给演奏者比较准确的提示，并有一个任演奏者自由发挥的限度，使其在具有一定约束力的前提下，充分运用自己作为二度音乐创作的权力。偶然音乐则与此不同，它的追求目标很显然是和传统记谱法相抵触的，一个是追求音乐的绝对自由和偶然性，另一个却首先要给音乐划定一个确切的表现范围。为了解决这一矛盾，偶然音乐的作曲家们采用了各种方法，有的并没有完全放弃传统记谱法，只是对它进行一番改造或者是将传统记谱法与偶然音乐分段落标记，使音乐中既有偶然性也有传统音乐的因素。另一部分作曲家就完全摆脱了传统记谱法的束缚，寻求各种能够表达自己这种偶然性创作意图的符号与图示，从而更加远离了传统音乐的记谱方法。

除记谱法以外，偶然音乐还给人们带来了一些其他的问题，诸如音乐风格、音乐内涵等等，而这些又都是人们尤其是习惯于欣赏传统音乐的人们所乐于接受的，这就使得偶然音乐在赢得一些听众的同时，也引起了另一些听众的批评。但作为一种当代音乐的倾向，它的存在还是有价值的。

第二节　噪音音乐

音乐艺术，归根到底是一种声音的艺术。人们从事各种音乐活动，无不直接或间接地与声音有所接触，并在这种接触中逐渐加深对声音本质的认识，得出有关声音的种种概念。回顾音乐自产生之日起所走过的漫长道路，人们对音乐领域内声音的认识所取得的巨大成就，就是将音乐中的声音与自然界中的声音逐渐分割开来，称前者为乐音，并对它进行了许多专门学科的研究，用所取得的研究成果进一步完善有关乐音的理论，使之成为长久以来人们从事音乐艺术所要遵守的一条法则，如对律学的研究、对和声学的研究等等。现代作曲家对“协和”概念的重新理解，在某种意义上可以说是为把音乐从乐音的统治下彻底解放出来创造了条件。

在这方面，人们所迈出的第一步就是在乐器这种发音物体上进行新音源的发掘。第一次世界大战前后，西方的一些未来主义者，别出心裁地运用了诸如马达、车床之类的机械，制造出一种类似工厂车间里操作机器的声响，以此来表现二十世纪的文明，并为这样的声响取下了“未来音乐”的称号。在这方面，瓦雷兹也同样做出了一些值得我们一提的贡献。对未来主义的种种做法和他们所追求的理想曾一度表示出了很大热情，他说：“音乐中音响的表现手段很久以来就是那样单调，我们现在需要新的、具有广泛的适应能力并能表现多种音响的东西，而它们不应再重复我们听觉习惯中已有的那些音响效果。”为了寻找和表现新的音响效果，布雷兹自二十年代就开始了他在这方面的创作实践。作为一位作曲家，他进行探索的起点仍立足于传统音乐的范畴内，而不像未来主义者那样完完全全的抛弃了传统音乐的东西。在《多棱体》、《积分》等作品中，瓦雷兹将在传统管弦乐队中占有重要地位的弦乐弃之不用，仅以管乐器和形形色色的打击乐器来制造他所需要的各式各样的

音响效果，迈出了瓦解管弦乐队的第一步。1933年，瓦雷兹创作了一部名为《离子化》的作品，所运用的乐器包括39件不同的打击乐器以及钢琴、钢片琴和警报器。由于这部作品无论是创作构思还是音响效果，都大大超出了绝大多数听众乐于接受的范围，因而，被后人称作是音乐史上第一部作曲家创作的、具有严肃艺术趣味的噪音音乐作品。对于噪音音乐方面的探索，瓦雷兹有过一番描述："我就像魔鬼式的帕西法尔，不是在寻找圣杯，而是在觅求可以炸毁传统音乐概念的炸弹，然后走过那些瓦砾碎片，将人们引向迄今为止一直被称作噪音的音响世界。"瓦雷兹对噪音音乐富有创造性的运用，对当代很多作曲家都产生过影响。

噪音音乐的产生，在一定程度上反映了人们回归自然的心理，适应了一部人对音乐艺术表现内容的新要求。作为一种独立的创作思潮，它所产生的影响要略逊于偶然音乐和电子音乐。但作为一种创作方法，它却引起了许多作曲家的兴趣，成了一种经常被使用的手法。

第三节　电子音乐

在音乐领域内，将艺术与科学技术紧密地结合在一起并最能体现两者关系的，应首推电子音乐。随着电子技术的发达和开拓新音乐领域的需要，人们自然地将电子技术的成果应用于音乐艺术领域中，使电子技术所具有的那种巨大的表现力，逐步体现于音乐创作、演奏到欣赏的全过程，进而形成了当代音乐中一个重要的组成部分——电子音乐。

纵观电子音乐的发展，大致可以分为这样三个阶段：最初利用阶段、电子乐器阶段和计算机音乐阶段。

十九世纪末，留声机的诞生为音响世界开辟了极其广阔的天地，如同是音乐领域内的一场革命，首先得到收益的就是音乐的欣

赏方式。长久以来，人们欣赏音乐无一不需要亲临演奏现场，在聆听音乐的同时还可以领略到演奏者的风采，然而，却限制了音乐的传播广度，妨碍了音乐艺术的发展。留声机的出现使这些不利因素得到了根本的改变，并且随着电子技术的逐步发达，这种改变也越来越有成效。除音乐欣赏外，一些电子技术和设备也用于音乐创作和演奏方面。瓦雷兹早在 1922 年就曾预言：为创作出二十世纪的音乐，作曲家必须与电子学家合作。在他创作的《离子化》、《积分》以及《八面体》等作品中，已显示出了一些电子音乐的构思，只是由于当时电子技术的局限，表现手段的匮乏，才没能实现其原来的设想。意大利作曲家雷斯比基在这方面的做法，显得是那样直接了当。他在《罗马松树》这部作品中，用留声机在乐队演奏过程中重现夜莺的啼鸣，音响效果使人耳目一新。然而，这些又都是利用电子技术的最初阶段，是音乐艺术与电子技术最简单的结合方式，并没有体现出电子技术在音乐艺术领域中广阔的应用前景，也没有引起大多数人对电子音乐的足够重视。要实现其奋斗目标，除依赖于电子技术的进一步发达，还要求当代作曲家们为此应付出更大的努力和更辛勤的劳动，以促使电子音乐进入第二个发展阶段——电子乐器阶段。

实际上，从时间上讲，人们对电子技术应用于乐器方面的研究，并不晚于人们对电子技术的最初利用阶段，甚至还要早一些，只是在这方面从研究到实际运用、再到进一步改革提高，经历了一个漫长的过程。

所谓电子乐器，就是指那种把电子电路作为发声系统中不可缺少的一部分的乐器，以此来与由于物体(包括空气)振动而发声的传统乐器相区别。电子乐器这门学科，自它产生之日起就不是孤立的和独特的现象。它包括了电声学、电子学和音乐本身等一系列科技、艺术领域。这些领域中的每一门学科在它自身的发展中影响了其他学科，并使彼此在共同的基础上相互补充和不断完善。

本世纪初期，随着电子管的产生，点燃了人们寻求新事物的热情，一位名叫柯希尔的美国人率先运用电振荡产生音响的原理来制造新型的乐器，随后，一位名叫杜代尔的加拿大人又运用光电技术来探索新的音乐形式。一时间，人们在这一领域进行了各式各样的尝试，直到研制出了第一架电子琴，电子乐器似乎才有了一个主要的发展方向。

电子琴的产生，是电子乐器发展史中的一个里程碑，它总结了在此之前人们在这方面的各种尝试，吸取了人们在探索中所取得的经验，为后人的进一步发展指出了一条道路，同时也以其特点，向人们展示自己的发展前景。

一般来说，乐器可分为两大类：有固定音高的和没有固定音高的。前者由于乐器的音高位置是固定的，在某种意义上说演奏起来比较容易，后者由于乐器的音高位置要由演奏者来控制，演奏起来就要相对难一些。另一方面，就乐器的结构而论，合理而复杂的乐器结构常常比简单的乐器结构要容易掌握。再者，历史悠久的乐器演奏起来比较困难，而新型乐器演奏起来相对来说就比较容易。从这点来看，电子琴是有固定音高的，结构、性能比较合理，同时又是新型乐器，因而，可以肯定它是一种容易演奏并能取得一定演奏效果的乐器，是一种有广阔发展前途的乐器。但是，电子乐器真正能成为管弦乐音响家族中正式一员的，是本世纪五十年代大型电子音乐合成器的诞生。从那时起，作曲家才开始运用频率与频谱合成的电子技术，在若干“声素”电路中产生无穷的音响变化，为创作具有二十世纪特点的、音响效果神奇多变的音乐作品提供了技术条件。

人们在对电子琴的研究中发现，声音可以转换为电信号，经过多种处理之后又可还原成声音，于是就设想能否直接产生与声音相对应的电信号，去掉前一半过程，这样不仅能简化转换过程，提高声音的质量，而且还可以创造出各种声音的合成效果，或者创造

出自然界中所不存在的声音。可以想像，这一设想的实现，无疑将是电子乐器发展史中的一次飞跃。

五十年代初，人们开始了这方面的试验。施托克豪森在西柏林建立了世界上第一座电子音乐试验室，随后，巴黎、纽约也都建立了相应的设施。最初的电子音乐试验室一般并没有专门的电子音乐设备，而是电子技术实验室中所通用的设备。在这些设备上，电子音乐家们试验成功了多种声音的合成方法，如加式合成法、减式合成法、直接波形生成法、调制式合成法等等。这些合成法的原理是相同的，都是运用电子元件产生不同的波形，利用这些波形来模仿乐器的音质、音色，模仿自然界音响，甚至合成出自然界中不存在的音响效果。

最初的电子音乐设备包括各种信号发生器、滤波器、信号处理器、放大器，整个设备体积庞大、笨重，操纵也全需手工，调整音色要经过大量的试验，合成后的音响还需经过磁带制作技术才能转为实际效果。为了简化这一繁杂的创作过程，提高电子合成器所具有的表现能力，五十年代中期，在洛克菲勒基金会的资助下，第一台称作马克Ⅱ型 RCA 的电子音乐合成器在美国诞生了，性能方面与旧的合成器相比确实有了很大改进，但由于价格昂贵，体态笨重，也同样没有得到广泛传播。此后电子音乐便进入了一个停滞时期，一些志于创新的作曲家竭尽全力，大胆探索，在这样的条件下仍创作出了一些电子音乐作品。也有不少作曲家先后放弃了电子音乐方面的努力，使原本轰轰烈烈的电子音乐热潮，由于电子技术以及其他一些原因，渐渐冷却了下来。直到六十年代中期，半导体技术的应用才使这一局面得到根本的改变。1964 年，在美国出现了一种电压控制式合成器，它的优点不仅表现为价格低廉、体积相对轻巧了许多，更重要的是这种合成器连续音响的产生，不再需要令作曲家烦恼的磁带剪接，而通过电压的控制直接产生。从此，电子音乐又恢复了活力，并随着电子技术的迅速发达而蓬蓬勃勃地

兴盛起来。

电子技术的总趋势是朝着小型化和更加复杂的方向发展，电子乐器的发展也遵循这一趋势。近些年来，人们已开始使用微电脑来对电子音乐合成器进行控制，作曲家可以将音色变化、力度强弱、旋律进行模式等作品中的各种因素变为特殊的语言输入微电脑，然后，按照作曲家的创作意图，由微电脑进行自动演奏。这就朝着计算机音乐的方向迈出了重要一步。

电子乐器自诞生之日起，常常被人们拿来与传统乐器做一番比较。有些人出于维护传统乐器的目的，总用一种挑剔的目光来审视电子乐器的发展。为使电子乐器在音乐发展史中有一个恰当的位置，有必要将它与传统乐器做一番比较，以利于人们得出一个正确认识。

回顾音乐艺术的发展历程，每前进一步几乎都以乐器的改良作为重要条件。到十九世纪末，在乐器方面人们的智慧似乎已经发掘殆尽，各种传统乐器的制造工艺也接近于顶点，在原有的基础上已很难再有重大突破了。面临这种情况，人们不得不做出某种选择，即：在继续使用传统乐器的基础上，寻求新的发展方向，以使乐器领域具有新的生命力。电子学的发展给人们指出了一个目标，提供了打破各种传统乐器占统治地位的有效途径，它顺应了乐器发展的规律，适应了人们探索二十世纪音乐发展的需要，这便是电子乐器产生的历史背景。

以物理发声为基础的传统乐器与以电子振荡发声为基础的电子乐器相比较，两者各具优缺点。用发展的眼光来看，由于电子乐器逐步完善，它那潜在的表现力日益被发掘出来，它的地位因而也在逐渐提高，它与传统乐器的比较也在慢慢地发生着变化。

各种传统乐器所具的优点是人们有目共睹的，已被历代音乐家发挥得淋漓尽致。同样，传统乐器也有许多缺点，在发挥特性的时候要受到种种制约。自十二平均律普及以来，不仅适用于一切键

盘乐器的调律，管乐器也被安装了阀和键，大部分成为以平均律为基础的有固定音的乐器。优秀的管乐器演奏者凭借技术和听觉的反馈，可以边演奏边修正演奏的乐音。在木管乐器中，演奏音域里的音阶并不都是严格的十二平均律，如长笛，就有一部分音阶不准确。另外，管乐器的泛音是按纯律的形式排列的，因此，当使用两个以上阀或键时，无论是从理论上还是实际效果上，都可以说是不准确的，与十二平均律的音高位置存在着一些差距。要弥补这一差距，最有效的办法就是依靠演奏者那娴熟的技术，由演奏者去控制、掌握。

除管乐器以外，这种表现在音阶方面的缺陷也不同程度地表现在弦乐器和声乐方面。

传统乐器一般来说都要受到音量的制约，有的乐器由于音量太小难于演奏，有的乐器由于音量过大又很难控制。无论是弦乐还是管乐，音量常以 ff 为界，一越过这个界线就会出现不良的音响效果。传统乐器的共鸣箱或发音体的增音能力是有限的，这是由物理的发声原理所决定的。在这方面，电子乐器显示出了它的优越性。电子乐器的放大器将音量放大的程度是传统乐器望尘莫及的，而且在增大音量时也无需增加人体力量的负担。

从人与乐器的关系上说，没有一件乐器不是由人来操纵的，即由人身体的一部分接触乐器来控制音的时值、高低、强弱以及音色等。演奏传统乐器时，演奏者身体条件如何，是影响演奏效果的一个重要原因，如手与手指的长短、肺活量的大小、牙齿的排列与嘴唇的形状，甚至身材矮小的人不宜演奏像倍大提琴之类的低音乐器，指尖粗大的人不适合演奏小型的高音乐器等等。而电子乐器就很少受身体条件的制约，绝大多数人不必花费很多精力就可以掌握一定程度的演奏技巧，这一特点是很多传统乐器所不具备的。

再就音色方面来讲，以物理发声原理为基础的传统乐器，一般都有其特定的物体振动系数，也就是该乐器的音色，如果超越了这

个振动系数，就会出现非乐音的效果，即通常所说的“噪音”。在演奏传统乐器的过程中，由于多种原因，偶尔出现噪音的现象是很难避免的，特别是在演奏强音的时候，任何过份的身体力度都可能导致噪音的产生。人体耳朵的构造是极为精巧的，在正常情况下，任何细微的噪音效果都是有所感觉的。这样，就使得演奏家要为克服噪音这一缺陷而花去许多心血。

以电子振荡为发声原理的电子乐器，在结构中没有相当于共鸣体的部件，发声原理也使它不会奏出“意外”的音，就是说它所演奏的都是极为纯正的音响，可以创造出一种几乎没有任何噪音的仙乐般的音响效果。当然，电子乐器的音响效果是异常丰富的，既可以奏出纯正的乐器效果，也可以根据需要加入各种各样的噪音，甚至还能模仿自然界中存在的或者是凭空想像的声音，如一些描写宇宙的电子音乐作品，在这方面，电子乐器所显示出的能力是传统乐器难以匹敌的。

电子乐器的发展引起了通俗音乐家们的极大兴趣，如同获得了可以决定他们取得成功的法宝。对于电子乐器的每一次改进，他们总是以赞赏的态度，并且很乐于使用新改进的电子乐器，不管这种新型电子乐器是否真的具有改进的意义。相反，传统音乐家和多数现代音乐家对电子乐器，特别是电子音乐合成器的逐步完善却没有表现出相应的热情，用一种谨慎而又警惕的目光注视着，并不时发表一些抱怨。其原因比较明显，较新型的电子音乐合成器一般都能奏出一个交响乐队的效果，而人力物力比交响乐队要节省的多，这就使电子音乐合成器具有许多发展优势。

总之，由于电子乐器的产生和发展，为那些立志于创新的作曲家和演奏家提供了一个顺利实现其创作目标的机会，他们可以不像前人那样付出勤奋的劳动也能有所收获。电子技术的发展为他们的成功创造许多优厚条件，当然还要有自己的才智和努力。现代电子科技的发展给予音乐艺术以很多的帮助，这是有目共睹的。然

而，音乐与电子科技总归是属于不同范畴的东西，二者本质不同。因此，有许多人认为音乐逐渐走向自动化是一件不幸的事情。电子乐器的发展是以电子技术的前进为先决条件的，无论电子乐器是如何先进，它多半表现的是电子学的科技成果，它的每一次进步，也基本上都是电子科技的发展。尽管电子乐器为接近音乐艺术的灵魂曾做出了不懈的努力，但技术是很难取代艺术的。除非人们对艺术的理解发生了本质的变化。

电子音乐的第三个阶段为计算机音乐，这是一个近年来发展的异常迅速、并引起人们广泛关注的一个领域。

对计算机音乐的研究开始于四十年代末。在美国，一位名叫迈休斯的科学家，对计算机是否也能在音乐艺术领域中施展威力的问题极感兴趣，并首先开始了这种实验。他在计算机上运用数字形式构成各种波型，产生不同的音响，进而形成一首乐曲。尽管这样的乐曲效果不能令人满意，但人们总还是在这所迈出的第一步中得到了一些经验。随着计算机的更新换代，计算机与音乐的关系也越来越密切、自然了，迈休斯为新型计算机设计出了专用的音乐语言 music－4 和 music－5，使计算机音乐朝着规范化、科学化的方向前进了一步。迈休斯的这两套计算机音乐语言曾得到广泛传播，形成了一定的影响，在计算机音乐的发展中是占有一定位置的。除迈休斯以外，还有许多科学家、计算机音乐作曲家都为计算机音乐的发展做了很多有益的工作。美国音乐家泰伊从另一方面入手，他运用计算机对古典音乐大师的音乐风格进行分析，对旋律、调式、和声、曲式、配器等手法进行统计，制成精确的表格，形成了与传统的音乐作品分析相区别的新的分析方法，这就开辟了计算机与音乐相结合的另一条道路，即发挥计算机所长，为音乐理论的研究服务。有些音乐家还运用计算机对古代音乐进行多种分析和研究，以图再现古代音乐的风貌，如有人曾对拜占庭的乐谱进行过比较学的研究等。如果这样的努力能够实现，人们可以借助于计算机来对

古代音乐有更多一点了解的话，那么，计算机在音乐理论研究领域中所产生的影响，将是巨大而深远的。

利用计算机进行音乐创作是计算机音乐的一个重要发展方向，是电子音乐家们多年以来一直潜心研究的一个主要课题。早在五十年代中期，就有人进行了这方面的尝试。美国化学家、计算机科学家、作曲家列哈伦·希勒，1957年与L.伊萨克森合作，在体积庞大、运算速度较慢的计算机上，创作出了《以利亚克弦乐四重奏组曲》等作品，推动了计算机音乐创作的进一步发展。

计算机的音乐创作，基本上是依据这样一个程序：音乐家们将准备创作的音乐作品按不同因素，如速度、旋律进行、和声风格、曲式结构等编成特定语言输入计算机，再由计算机根据所提供的要求，按照自己的方式进行自动演奏。对于乐曲的风格，音乐家可以自己选择，或模仿他人，或自成一家。近年来，计算机科技的发展，为计算机音乐的发展创造了条件，电子音乐家们在完善计算机音乐创作的同时，还不断探索计算机音乐的新天地，发掘科技与艺术结合的巨大潜力，在提高计算机音乐的同时也逐渐改变了人们对它的看法。

第四节　具体音乐

本世纪四五十年代，科学技术促进了磁带录音机兴旺，各种型号的录音机纷纷出现，并呈现出制作工艺逐渐精美、性能不断完善的趋势。录音机的发展也招来了音乐家们对它的青睐，许多人将它用于音乐的储存和传播，另一些人将它作为进行音乐创作的一种有效工具。四十年代末，法国巴黎广播电台组成了一个名叫德沙伊的俱乐部，成员中包括作曲家和科学家。俱乐部的宗旨就是以录音机为主要工具，采集自然界中的各种自然音响，运用多种录音技术进行加工、制作，并将自己创作的音响效果也加入其中。为了与传统的作曲方法相区别，他们为这样的音响效果起了“具体音乐”这

个名称。

具体音乐的作品，除了使用传统乐器的音响效果以外，大量的自然界音响都是具体音乐作曲家们所惯用的音响源，如雷电风雨、虫鸣鸟语、机械声、火车的轰鸣声等等。除此之外，具体音乐的倡导者们还利用录音机的机械性能制造各种特殊的音响，如改变录音机的录音或放音速度，颠倒磁带的放音顺序，制作磁带的循环放音，多台录音机作不同的连接等等。为了取得连续变化的音乐进行，具体音乐的倡导者们还将录有不同音响效果的磁带做一些剪接，并用滤波器等设备进行多种装饰性的调制，再将各声部同时录在多声道的录音机里进行“组装”，最后同时放出，全部创作也就完成了。

具体音乐的出现，反映了人们追求新的创作手法的时代潮流，是与科技进步相吻合的。具体音乐的倡导者们把各种自然界音响纳入音乐艺术的领域，这一做法遭到了许多传统音乐家的反对，批评这种音乐是对传统音乐美学原则的背叛。尽管如此，具体音乐在五六十年代的音乐舞台上还是占有一席之地，特别是在电台广播中，出现的机会较多。

随着电子音乐的兴盛，具体音乐已不能保持自己独立发展的趋势，它的许多做法被归入了电子音乐的范畴，一些具体音乐的倡导者也投身于电子音乐这个更广阔的创作天地之中，使具体音乐最终被电子音乐所取代。

除以上介绍的几种音乐倾向之外，当代音乐家还表现出了对各种探索方向的追求，如镶贴音乐、组合音乐、环境音乐、概念音乐等等，到目前为止，各种音乐流派、思潮仍在不断变化之中，我们一时不可能将这种复杂的变化全部概括出来，也不可能对各种变化做出一番令人信服的评论。像千百年以来音乐的发展史中所经历的一样，优秀的东西总会被人们所接受，缺乏生命力的东西总会被历史所淘汰，这便是音乐发展的规律。

第九章　当代作曲家

第一节　美国当代作曲家

对于**约翰·凯奇**（John Cage，1912—　），勋伯格曾有过这样的评价，说凯奇“与其说是一位作曲家，还不如说是一位发明家”。此话虽有些夸张，却也有几分道理。约翰·凯奇是一位孜孜不倦的试验家和不遵守音乐规律的人，他对音乐的种种探索，点燃了美国乃至世界音乐领域内的一场革命，他是那一代人中一位颇具影响的作曲家。

约翰·凯奇，1912年生于洛杉矶。他的父亲是一位发明家，也许是由于遗传的因素，使约翰·凯奇多多少少也具备了发明家的性格、聪慧和探索精神。已成为作曲家和钢琴家的约翰·凯奇，早年好像并没有要立志于音乐事业，在钢琴方面也没有表现出非凡的才华，只是在大学读书两年，又在欧洲居住了几年以后才决定献身于音乐的。他先后做过阿道夫·魏斯、亨利·考埃尔、阿诺德·勋伯格和埃德加·瓦雷兹的学生，从这些音乐大师那里他似乎并没有学到多少他所需要的东西，因为在他的作品中，很少表现出某位大师的风格特色。他从一开始就对发明新的作曲技法比对掌握已有的作曲技法更感兴趣。他利用在纽约社会研究新学校学习的机会，纵览了当代音乐、东方音乐和多种民间音乐，组成了一支特别的打击乐队，专门使用诸如罐头盒、闸轮、水铃、花盆之类的器皿，奏出了全新的、宏亮的音响，为此，留下了一个“敲敲打打的补锅匠”的诨名。在最初一个时期，他为这个打击乐队写了许多乐曲，代表作品有三部：《金属之作》、《情意绵绵》和

《协奏曲——为改装钢琴和室内乐队所作》(1951)。在《情意绵绵》中，约翰·凯奇使用了他的一个新发明——"改装钢琴"或称"加料钢琴"，即在传统钢琴的琴弦上或各琴弦之间塞上各种不同的物体，如：金属丝、小木块、小片的橡皮、螺钉、插销等等，从而改变了传统钢琴的音响及其音色，使它完全变成了一件打击乐器，虽只需一人演奏，但其音响效果，却近似一个打击乐队。

约翰·凯奇对不同寻常的音响所具有的潜在音乐性有着难以满足的兴趣。因此，他在使用了特殊的打击乐队之后，又对电子音源，如变速转盘和无线电讯号进行了尝试，并且，还发现了电唱机针头、接触式麦克风以及扩音器的妙用，创作出了如《幻景》(1951) 之类的作品。无论约翰·凯奇的这种做法具有何等的创新意义，仅就作品的音响效果讲，与电器商店相差无几。

约翰·凯奇的创作从印度音乐、禅宗哲学以及中国的易经中，也吸取了一些他所有用的东西。在印度音乐中，他掌握了在特定的各种音阶和节奏的基础上进行多为即兴演奏的音乐思想，创作了许多预先确定了作曲程序、类似但又不同于序列手法的乐曲。在禅宗哲学的影响下，约翰·凯奇形成了一种新的对待生活的态度。禅宗哲学基本上是属于神秘主义的、自相矛盾的学说，主张在生活中不寻求任何"目的"，要接受各种状态的生活，而不试图去认识其含义。这种观点被约翰·凯奇应用到了音乐中，便得出如此的结论：音乐的目的不是为了人们在思想和情感上的交流，也不是为了娱乐，音乐存在的全部意义仅在于音响本身。

约翰·凯奇在哥伦比亚大学跟随日本佛学家铃木研究禅宗哲学的同时，他曾接触过中国的《易经》，并在此后的创作中，运用了类似《易经》中的占卜法，使"偶然音乐"成为现代音乐中的一个重要分支。有人认为，约翰·凯奇的最大特点在于他信奉所谓的"机缘"或者"偶然"，这话可以说基本上是合理的。

第二次世界大战以后，约翰·凯奇开始研究萨蒂和韦伯恩的

音乐，当时这两个人的作品尚未具有今天这样的重要价值，但是约翰·凯奇却预言，这两人的一些做法，如对待音乐形式的态度和通过有比例的时间间隔来使音乐形式产生对比的做法，将给未来的音乐创作指明道路。因此，时间较长的默默无声同时间较短的休止一样，也当然是一种音乐的表现方式。在这一理论的指导下，约翰·凯奇创作了一部颇有名气的作品，名为《四分三十三秒》，演奏者一动不动地在钢琴前面静坐四分三十三秒钟，只是在规定的时刻打开和关上钢琴盖来表示这个乐曲包括三个部分。创作这样的乐曲不能不说是约翰·凯奇的别出心裁，音乐所塑造的仅仅是一个沉寂无声的环境，听众置身于这种环境之中，注意到周围发生的无目的的各种声响，也许是一声咳嗽，或者是移动脚步声，或者是自己的耳鸣，甚至是完全寂静，这一切就是约翰·凯奇这部作品的内容，用他的话说“仅仅是认识我们的现实生活”。因此，乐曲的效果也应取决于观众对环境的反响。毫无疑问，这是一部前所未有的无声乐曲，也是约翰·凯奇第一部这样的作品。此类第二部作品是他的《零分零秒》，是一首为“任何人用任何方式演奏”而设计的乐曲。

约翰·凯奇早年就对综合性艺术表现出了浓厚兴趣，直到他在北卡罗来纳州黑山学院的暑期学校时，才有机会将这一愿望付诸实施。1948 至 1953 年间，他与美国诗人奥尔森、画家劳申伯格、舞蹈家默斯·坎宁安和钢琴家戴维·图德合作，创作了第一部“即兴表演”的综合性艺术作品，将音乐、绘画、诗朗颂、表演动作、录音、电影以及幻灯片融为一体，这种综合形式是五、六十年代在美国以及欧美广大地区巡回上演的类似艺术形式的先驱，它具有开创性意义。约翰·凯奇这方面的作品还有：《剧场之作》(1960)、《音乐马戏团》(1967)、《HPSCHD》(1969)、《公寓》(1976) 和《兰嘎》(1976)。

约翰·凯奇在对偶然音乐、无声音乐做出重要贡献的同时，对

电子音乐也进行了许多探索。前边所讲过的他对无线电讯号、电唱机针头、扩音器等的尝试就是这方面的例子。其作品有：供1至20名演奏者用的《冬天的音乐》，供1至8架无线电用的《广播音乐》，供12架无线电、24名演奏者（每架无线电由两个人控制）用的《幻想中的景象》等。他充分利用当时已有的电子设备，以满足他制造新音响的愿望。

约翰·凯奇的探求领域和影响范围有时超越了音乐艺术本身，在采用多种表现方式的思维上，他的想像力已是单凭音乐家的头脑所很难达到的。约翰·凯奇在晚年，曾将他的这种丰富的想像力运用于植物身上，试图创造一种“生物音乐”，可惜，在这方面他并没有给我们留下值得研究的东西。

采用多种表现手段来进行作品的演出，也是约翰·凯奇的一个音乐特点。在这类演出活动中，景象、声音，甚至是气味和触觉可能同时与人们的各个感官产生反映。1969年，在伊利诺斯大学可容纳一万六千个席位的大会堂中演出的约翰·凯奇与另一位美国作曲家列哈伦·希勒共同创作的《HPSCHD》，就是这类活动的典型一例。它动用了七架古钢琴，52条扩大了的、由电子计算机生产出来的音响磁带，六架放映着工艺技术片的电影放映机，若干电子计算机程序，若干外语指令，以及若干色彩斑斓的幻灯片。演出持续了几个小时，听众在这宽敞的大会堂内可以随意走来走去，任其自由，以此来实现约翰·凯奇那种将艺术与现实生活相结合的目的。

实际上，约翰·凯奇的许多做法都大大消弱了作曲家们在音乐领域内的地位，他们以往所发挥的那种重要作用在约翰·凯奇这里显得微不足道了，虽然我们仍给约翰·凯奇以作曲家的称号，但他的所作所为已证明他不仅仅是一位作曲家了。作为一位毕生从事音乐创作的发明者、探索者和革新者，约翰·凯奇为后人留下了许多值得研究的东西，我们无法知道他在现代音乐发展的历

程中到底应占据何等重要的位置，但不容否认的是，他在本世纪中期所率先进行的许多革新，开辟了一条“把音乐从音符中解放出来”的道路，他在新音源、不确定性、图示记谱、综合性艺术等方面的创新，对战后大多数先锋派作曲家和当代作曲家中的探索者们都有着一定的影响。

米尔顿·巴比特（Milton Babit，1916—　）出生于费城，长在密西西比州的杰克逊。他自幼酷爱数学和音乐，在这两个方面均表现出了良好的天赋。他很小就学会拉小提琴和吹单簧管，并在就读北卡罗来纳大学、宾夕法尼亚大学和纽约市大学时一直保持着这些嗜好。在大学生活中，他曾一度成了一位流行音乐的作曲者，创作出许多流行歌曲，其中最有影响的是 1946 年为音乐剧《神奇的旅行者》的谱曲。虽然他对流行音乐具有百科全书般的知识和经久不衰的热情，但当三十年代初，逐渐熟悉了“第二维也纳乐派”（勋伯格、威伯恩、贝尔格）并深受其影响后，他便决定主攻传统音乐，从而在纽约市大学选择了音乐专业。

由于 1933 年勋伯格携其音乐思想来到纽约，加之巴比特的老师马里恩·鲍尔对于二十世纪音乐的渊博知识，使巴比特进一步增加了对现代音乐发展状况的了解。从 1935 年到 1938 年，巴比特曾在普林斯顿大学师从美国杰出的作曲家罗杰·塞欣斯，并于 1938 年之后作为普林斯顿大学的研究生，继续跟随塞欣斯学习，随后又成为该校教师中年轻的一员，1942 年获得了艺术硕士学位。第二次世界大战期间，他除了在普林斯顿大学从事音乐和数学的教学工作以外，还在华盛顿从事了一些情报工作，这一经历在作曲家行列中实属少见。

自 1947 年首次发表作品以后，巴比特共创作了各种类型的音乐作品四十余部，其中包括电子组合音乐磁带。巴比特的音乐观点主要以其唯理智论而著称，特别是他对于十二音列作曲技法的独具匠心的运用尤为众人折服。他的所有作品几乎都是十二音

列音乐语言的表现，但仅以这一笼统的说法还不能表明这些作品在技巧上千姿百态的创新。巴比特一再强调，就理智的严密性而言，音乐创作丝毫不亚于其他理智学科，就巴比特自己的创作思想而言，便是企图“运用音乐内在相联和不可分割的各个方面，使它们在感觉上对于音乐结构的敏感性达到最大程度”。

巴比特还继承了勋伯格及其高足的主张，即将音乐中无论大小的每一方面在众多层次上与其他各个方面相联系，同时，也将他们的一些创作技法做了一些发挥，使其奠定了一种新的、含意激进而且深远的音乐语法基础。巴比特的创作方法一直是融分析性和实验性于一体，而不是单一的表现性，这种创作方法早在1948年他写的一些采用完全控制手法的作品中就有所预示，在这方面，他好像走在了梅西昂的前面。对于勋伯格的十二音列作曲技法他也有自己的独特分析和深刻见解，揭示了以前未被人们注意到的那种存在于音乐结构上的基本原理和潜在的表现力。他创造出了一套阐述他所理解的十二音列的音乐语言，并与勋伯格的音乐理论并存流传至今。

巴比特除在创作实践中探索和验证他的音乐思想以外，也不放松在理论上进行宣传。1958年，他发表了一篇题为《谁管你听不听?》的文章，提出了这样一种论点：作曲家应该具有进行抽象思维的能力，应该具有像科学家、数学家和哲学家那种显示智力的自由。这就使作曲家在一定程度上变成了运用抽象思维来进行音乐创作的思想家，而他们的欣赏对象也只能是与他们在思想上保持一致的行家，除此以外，很少有人能够理解他们作品的含义，这便是巴比特的音乐观点，用他自己的话来说：一位作曲家不应关心他是否得到了广泛的听众，而应当把自己的孤立作为现代生活中的现实予以接受。这样的观点，不知大家能否接受。

在巴比特的一些早期创作中，发展了勋柏格以及韦伯恩的一些创作手法，并将其两者的技巧溶为一体。在节奏的安排上，巴

比特使用了不同于两者的手法，表现出了自己的见解。在这类作品中，最引人入胜的乐曲就是一首回忆作曲家早年涉足流行音乐王国的曲子，名为《准备就绪》(1957)，这是一首具有爵士乐风格的合奏曲。其音色的构成使每一件旋律性乐器的进行都显示出“离群”的倾向，这就使得人们多年养成的那种对于协调、靠拢、极力成为音色混合体的音响效果感到满意的听觉习惯，在这种音响面前无所适从了。

1957 至 1964 年，人们把这段时间称为巴比特的探索阶段，创作风格日臻圆熟。在这段时期内，他设法将已掌握的技巧更加灵活地运用到音乐创作中，开始接触那具有革命性的 RCA 合成器，并逐渐使其为己所用，巴比特所有“电子”类乐曲都是为这种合成器而创作的。这个时期巴比特比较重要的作品有：《合奏》(1964)、《关联物 I》(1965)、《关联物 II》(1968)、《弦乐四重奏》(作品第 3 号、第 4 号 1969、1970)、《画像》(1972)、《起始咏叹调》(1974)、《映象》(1974)、《协奏曲》(1975) 和《意象》(1979) 等。

巴比特的后期作品的演奏难度比较大，技巧性较高，但作品却有着一种内在的艺术感染力，一种平衡与差别、对称与非对称的结构。这种音乐风格在巴比特的同时代作曲家当中并不多见。他的作品还有一个特点，就是作品标题通常具有多层含意，例如，1966 年创作的钢琴独奏曲《波斯特分割》，也有人译为《分割后》，就含有以下几种意思：(1) 表示与较早的一部钢琴作品《分割》有关。(2) 作品是以钢琴的音域分为六个层次为基础进行创作的。(3) 把十二音列分割成了各种不同的侧面。(4) 与在多值逻辑领域中做出突出贡献的数学家埃米尔·波斯特有关。这些含意，有的是后人的推测、猜想，有的就是作曲家本人的创作意图，以此来形成其音乐的特点。

巴比特对美国及世界乐坛的影响不如约翰·凯奇，他不具有

约翰·凯奇那种革命性和发明家的才智。但他所做出的贡献也是十分重要的。他不仅培养了许多年轻的作曲家，而且还以自己对音乐理论所起到的承前启后的重要作用，使那些没有同他接触过的作曲家，从他的这些音乐观点中受到了一些教益。另外，他在电子音乐和音乐感受领域内的开拓性做法，使许多综合性音乐日趋完善与精确，他的音乐风格也迫使演奏者朝着更高的演奏技艺方面进行努力。

乔治·罗奇伯格（George Rochberg，1918—　）这位活跃于本世纪中叶的美国当代作曲家，虽然其生活经历与他的许多同代人相似，但是他的音乐却具有高度的独立性，他是用自己的音乐语言来反映他所生活时代的风貌。

关于罗奇伯格的出生地，我们不得而知，好在这并不太重要。可我们知道罗奇伯格是师从斯卡列罗（1870—1954　意大利作曲家）和梅诺蒂，并广泛地学习了许多音乐大师的创作经验。1948至1954年他任教于柯蒂斯学院，1951至1960年间他在西奥多普雷塞公司任出版科主任，1960年起任教于宾夕法尼亚大学。罗奇伯格在谈起他的早期经历及最初从事创作的情况时曾说，在柯蒂斯音乐学院结束学业之后，他就“踏入了无调性和序列主义的世界，并接受了勋伯格过去曾设想过的世界音乐语言”。“我曾经坚信十二音列音乐语言的历史必然性。我曾经感到自己正生活在音乐领域的最边缘上，音乐历史的最边缘。”

在这一阶段罗奇伯格的创作正像他自己所说的，采用了十二音列作曲技法，最典型的例子是他的《第二交响曲》(1956)，这是一部四个乐章连在一起演奏的完全采用十二音列作曲技法的大型音乐作品，其中充满了令人不安的激动和凄恻哀婉的柔情，代表了这一时期罗奇伯格的音乐风格。

除了勋伯格及韦伯恩对罗奇伯格的创作产生了一定影响以外，美国的艾夫斯也成了罗奇伯格感兴趣的作曲家之一，他曾说

过："我对艾夫斯所开创的各种音乐写法可能性的着迷，是导致我认识到了序列主义中严格的、有束缚性的各种限制。六十年代初，我已经对序列手法所固有的严密程式完全不满意了，而且我也不再接受表现主义总是要把音乐引导到那些有限的表情范围内的做法了。"这就表明罗奇伯格的音乐观念正在转变，正在步入他的一个新的创作时期。

1965年，罗奇伯格创作了一首名为《魔术团音乐》的作品，其中，除了借鉴了一些贝多芬、马勒和瓦雷兹这三位不同时期音乐大师的创作手法以外，还大胆地引用了莫扎特嬉游曲和小夜曲的片断。当然，这不能说明罗奇伯格是要复古，相反，却可以表明他在探索一条道路，一条与现代那些复杂而又抽象的作曲技法有所不同的创作道路。同一年，在他创作的为小提琴、长笛、单簧管和钢琴而写的作品《黄道十二宫》中，引用了其他七位作曲家的旋律，这种做法当时是不多见的。1963年，罗奇伯格创作了第三首《弦乐四重奏》作品，在这首有调性的作品中，作曲家把个人的音乐风格和对其他作曲家的模仿有机地糅合在了一起。音乐一开始是一段既有调性因素又有无调性成分的比较热烈的变奏曲乐章，这与贝多芬晚期的音乐风格很是相似，另外，罗奇伯格在这首作品中多次借鉴了贝多芬的和声、旋律和结构等方面的创作手法，而且也模仿了贝多芬音乐中那种崇高、安详的气质。在后面一乐章里，罗奇伯格又完全采用了马勒的创作手法，将这一乐章的音乐写成了一首民间风味的、妩媚抒情的奥地利舞曲。总之，这首四重奏说明了罗奇伯格试图"放弃那种认为艺术家的个人风格以及'独创性'具有最高价值的传统概念"。

罗奇伯格的作品除以上所提到的，还有：交响曲共三部，《世界的形象》（1974）、《小提琴协奏曲》（1975）、管弦乐曲《启示录》（1964）、管乐器与打击乐器《黑音》（1965）、合唱《诗篇》三首、《钢琴三重奏》（1963）、室内乐《小曲》十二首（1952）等。

罗奇伯格对现代音乐的贡献略逊色于前两位作曲家，可他那汇集许多作曲家的音乐风格于一体的创作手法却有一些独特，被后人称为“剪贴法”，罗奇伯格也成为这一创作手法的开创者。

查尔斯·沃奥里农（Charles Violin，1938—　）是在纽约市长大的，并在哥伦比亚大学跟随美国作曲家弗拉吉米尔·乌萨切夫斯基、奥托·吕宁和杰克·比森学习音乐，学习如何使自己成为一位现代作曲家。由于勤奋好学和直接经历了五十年代和六十年代各种音乐风格的角逐，使他很快脱颖而出，成了一位多产的现代作曲家。他的音乐被搬上了舞台，并常常被录制成唱片、磁带，广为发行。另外，沃奥里农曾获得过许多嘉奖和荣誉，他还经常作为钢琴家和“当代音乐小组”（这是他与别人一同创立的组织）的成员举行音乐会，同时也为各种音乐期刊撰写文章。总之，他的音乐活动为当时的美国音乐舞台增色添辉。

纵观沃奥里农的许多音乐作品可以看出，他的乐曲反映了他所在时代的音乐主流。他曾写过电子音乐，其中既有为合成器创作的，也有为电子计算机创作的。他最有名的作品是他1968年创作的《时代赞颂》，这部作品于1970年获得了普利策奖。1971年和1973年，沃奥里农使用了电子音响与管弦乐队分别创作了《电扩大的小提琴协琴曲》和《电扩大的钢琴协奏曲》。他为打击乐器创作的乐曲也很有意义。1970年他写了一首包括四手钢琴、钟琴和定音鼓的大型打击乐队演奏的乐曲《次序不同的鸣钟》，这首乐曲是根据一个特定音列的时值编写成的，它不仅决定了整个乐曲的长度，而且也决定了各个具体的音响，这样的创作风格在当时尚属独创。

沃奥里农还写过许多室内乐作品，例如：《长笛与十架自动钢琴的室内协奏曲》（1963）、《大提琴与十架自动钢琴的室内协奏曲》（1963）等，这些都是为他的“当代音乐乐队”而写并由该乐队演奏的。

就存在于沃奥里农作品中的高度不协和以及按照使人难以理解的程序组织起来的乐曲结构来看，他与他的同时代人有着共同之处，但他所取得的成就，却又将他同他人相区别，许多作曲家都是沿着他所走过的道路前进的，从这一点上说，沃奥里农也可以称得上是一位现代音乐的探索者。

大卫·沃纳·阿姆拉姆（David Werner Amram，1930—　）1956至1968年任纽约莎士比亚节音乐指导，1963至1965年任林肯中心名作剧院音乐指导。1966至1967年任纽约爱乐乐团驻团作曲家。他的作品多数是歌剧和戏剧配乐，也有管弦乐作曲、合唱曲、室内乐、爵士乐、歌曲和电影音乐。

罗伯特·阿什利（Robert Ashley，1930—　）曾与G. 莫马共同管理过电子音乐研究室，1963年起任ONCE（多种媒介重奏组）组的组长，1969年起任米尔斯大学现代音乐研究中心主任。他的作品有：电子戏剧音乐，如《猫叫》（1964），这是一部反严肃性作品，其他还有《无名混合物》（1965）、《她曾来访》（供讲述者及合唱队用，1967），以及其他器乐曲、声乐曲和电影音乐。

保罗·奇哈拉（Paul Chihara，1938—　）是布朗热、帕尔默的学生，1966年起在洛杉矶加州大学任教。他的作品有：芭蕾舞剧《仕女》（1974），《森林音乐》（1968）及其他管弦乐曲，还有《中提琴协奏曲》（1965）、高声部用《圣母赞美歌》（1966）、供加扩音器的低音提琴和音带用的《对数XVI》（1969）、弦乐四重奏《春》（1978）以及合唱曲和电影音乐。

大卫·德尔特雷迪奇（David Deltredici，1937—　）是埃尔斯顿、塞欣斯和米约的学生，1966至1971年在哈佛大学任教，1973年起在波士顿大学任教学助理。作品有：《歌曲六首》（供人声和钢琴用，1959）、《朔望》（供加扩音器的女高音和18件乐器用，1966）、《最后的福音》（1967），还有供加扩音器的摇滚乐队、合唱队及乐队用的《集锦曲》（1971）等。

莫顿·费尔德曼（Morton Feldman，1926—1987）是约翰·凯奇的信徒，他是最早在音乐中引用机遇因素的美国作曲家之一，例如：他为长笛、小号、小提琴和大提琴所作的《投射Ⅰ》、《投射Ⅱ》都是这方面的代表作品。其他作品还有：《持续Ⅰ—Ⅴ》、《扩展Ⅰ—Ⅴ》、《垂直思想Ⅰ—Ⅴ》、芭蕾舞剧《伊克森》和为合唱队及76件乐器的乐队而作的《金丝燕》。

威廉·赫勒曼（Willim Hellermann，1939—　）是作曲家，同时也是一位古典吉他演奏大师。他师从周文中、吕宁、卡特等人，继承了多家的音乐风格，1967年开始执教于哥伦比亚大学。他的作品有：管弦乐曲（其中最有名的是《再三再四》，1969）、室内乐、声乐作品、钢琴曲、吉他独奏曲、电子音乐（包括小号与磁带录音的《十三段——火》，1971）等等。

本·约翰斯顿（Ben Johnston，1926—　）是米约、吕宁、帕奇、约翰·凯奇的追随者，1951年起任伊利诺斯大学教师，运用序列主义技术、机遇音乐、微分音和其他非传统作曲技法来从事创作。作品有：歌舞剧《格特鲁德，她愿意接受它吗?》(1956)、《舞蹈演员和乐队的马前卒》（1959），器乐曲《分组五重奏》(1966)、《微分音钢琴奏鸣曲》(1965）以及《弦乐四重奏》和爵士乐队作品。

埃里克·萨尔兹曼（Eric Salzman，1933—　）是作曲家，也是一位音乐评论家，师从塞欣斯和巴比特。他所写的用人声、器乐和事先录制的音带的作品，以及用人声、吉他和多声道音带的作品在他的创作中占了很大比重。他的作品有：《狐狸与刺猬》(1967，是一部音乐戏剧)、芭蕾舞剧《伯罗奔尼撒半岛之战》(1968)、《自纸布道》是一部融讲话、文艺复兴时期的康索特（十六七世纪的一种室内重奏)、合唱及电子技术几种方式为一体的作品。另外，他还著有《二十世纪音乐序论》一书。

拉蒙特·扬（La Monte Young，1935—　）是施托克豪森的学

生，是“不确定派”的代表人物。他的作品追求标新立异，包括《椅子、桌子和板凳的诗》（1960），《乌龟哼唱选自两只黑虎、一只绿虎和隐士的圣乐的音高》（1964），还有一部作品，标题就更见特色，《乌龟回忆圣乐念念有词，乐曲是它们在锯木场、绿齿豹猫和高压线减压镇流器照明下梦见旋风和黑曜石锣时所得的神示》（1964）。

第二节　欧洲当代作曲家

法　国

埃德加·瓦雷兹（Edgard Varese，1883—1965）　若仅从生活年代上看，把瓦雷兹放在这里介绍似乎不太合适，但分析一下他的音乐，研究他的音乐思想和创作手法就会看到这样做的合理性。

瓦雷兹，这位可以称得上是当代作曲家中的长者出生于巴黎，他的早期教育也基本上是在那里接受的。21岁时进入巴黎的领唱学校，开始了从事音乐事业的生涯。他向丹第学习作曲和指挥，向鲁塞尔学习旋律的写作技巧和赋格曲，同时，还就他所关心的中世纪与文艺复兴时期的音乐特征求教于夏尔·博尔德，博采众长，谦虚好学，为成为现代音乐的著名作曲家奠定了良好的基础。

1905年，瓦雷兹顺利地进入巴黎音乐学院，并成为韦德尔作曲班中的一员，优越的学习条件和勤奋的学习态度，使瓦雷兹取得了长足的进步。两年以后，瓦雷兹来到柏林这座与巴黎“在艺术上相距较远”的城市，希望能在这里得到一些创新的启迪。起初，他只能依靠誊写乐谱为生，之后，生活条件慢慢改善了一些，并结识了意大利作曲家、钢琴家布索尼、理查·施特劳斯和罗曼·罗兰等名人，从不同的方面进一步完善了自己的艺术追求。1913年，瓦雷兹返回巴黎，一些崭新的音符开始在他的笔下流动了。

第一次世界大战期间，瓦雷兹曾一度身着戎装，后又因病退役，1915年，他来到纽约。在美国，瓦雷兹花费了相当多的时间与精力从事音乐社会活动。1921至1927年，作为“国际作曲家协会”创始人之一的瓦雷兹，为发展现代音乐事业鞠躬尽瘁，他与亨利·考维尔一起，以协会的名义经常举办新音乐演奏会，演奏的作品大多是由瓦雷兹选定。1928年，瓦雷兹又与亨利·考维尔一起又组织了“泛美作曲家协会”，目的还是要推广新的音乐作品，向社会介绍新的作曲家。

瓦雷兹的音乐事业有很大一部分是从事指挥活动，他组建了数个合唱团，并领导过多个演奏团体，尽管如此，瓦雷兹从没有以指挥作为自己的职业，而只是将指挥乐（合唱）团当作施展自己音乐才华的良好机会。另外，瓦雷兹还积极地从事讲学和授课，但令人不解的是在瓦雷兹众多的学生当中，好像只有三名学生认真地聆听过他的作曲课程，那就是安德烈·若利韦（1905—1974）、周文中和马克·威尔金森。瓦雷兹对于音乐创作事业一向忠贞不渝，可从未因作曲而获得过丰厚的收入，这就使他不得不接受一些资助。赞助者当中包括指挥家斯托科夫斯基。1933年，对于瓦雷兹，可以说是残酷的一年，首先，古根海姆研究基金没有发给他，随后，在申请贝尔电话公司谋取一个研究声学、电影和无线电广播的职位，也未获成功，最令瓦雷兹苦恼的是他向其他一些部门提出共同研究与技术合作的建议也均受到了冷遇。直到五十年代，瓦雷兹已70岁时，他才获得了实际性的合作，并创作出了最后两部重要作品：《沙漠》（1950—1954）和《电子诗歌》。前一首作品是他在费城的工厂里录音，然后带到巴黎法国广播电台的工作室制造成的；后一首作品是他接受委托为布鲁塞尔万国博览会上勒·科比西埃（1887—1965）的菲利普展览馆而创作的，1957年到1958年间在萨兰艾恩德霍芳的菲利普录音工作室制造而成。

在音乐艺术上，瓦雷兹超越了他所生活的时代，走在了人们欣赏能力的前面。为此，他有一种艺术上的孤独感，常常为其作品不被人们理解而感到不安，在他看来，只有被人们广泛接受的作品才能被称为经典之作，但人们的接受与瓦雷兹的艺术追求往往会出现一些差别，为此，他曾多次陷入一种难以名状的苦闷。他不无过之地说："我并不是一位作曲家，而只是与节奏、频率和强度打交道的人。"他不赞成将音乐创作手法用隶属于某某系统、流派的方式禁锢在一起，不赞成勋伯格及其追随者为推广十二音列作曲技法所做出的种种努力。相反，对于德彪西，瓦雷兹却是另眼相待，认为德彪西的音乐作品"是以数学式的均衡来平衡音色、音高、节奏及力度的范例，是以像化学魔术师一般魔力运用着各个音乐要素。"同样，瓦雷兹对斯特拉文斯基也是钦佩不已，早在他观看《春之祭》的首演时，就声称斯特拉文斯基的音乐是"那样自然而又合乎情理。"

瓦雷兹的音乐创作体现了他对音乐艺术的理解。他潜心于音响试验与创新，利用各种乐器的音质作为音乐构思的一个重要起点，而不是仅从旋律、和声和曲式等传统的音乐因素出发，瓦雷兹将这种追求音质的做法称之为"探索音响的密度。"瓦雷兹在自己的作品中表现了他对乐音的独到理解，在他看来准确性是乐音不可缺少的重要一环。在这方面，电子乐器自然能达到对最准确的掌握，为此，瓦雷兹最大限度的利用他所见到的电声设备，充分发挥其表现力，创作了一些超出当时大多数听众对音响的忍受能力的作品。虽然如此，有人还是认为瓦雷兹的理想未能全部如愿，原因就是第二次世界大战以前还没有录音磁带，电子工作室也不完善。这种说法当然有其合理性，可也不尽如此，首先，在瓦雷兹二十年代创作的作品中，尤其是三部协奏曲《超棱镜》(1923)、《八雄蕊的》(1923)和《积分》(1925)，他将所使用的乐器发挥得淋漓尽致，即使人们对这些乐器只求其机械性的准确，

而不去探讨音乐的适应性与表现力，也会被他对乐器的独特运用所叹服，这说明瓦雷兹对传统乐器的掌握使他无愧于人们对他的称赞，他的种种探索都在为后人开辟道路。

从1937年起，瓦雷兹很少再为传统乐器创作了，他对在这些乐器上挖掘出新的音响效果已失去了信心，认为创造新的音响世界是与寻求新的发音物体分不开的，对此他也进行了不懈的努力，直到磁带录音设备开始普及，他才获得了一直寻求的广阔的音响源泉。瓦雷兹第一部大胆地使用噪音和电子音响的成熟作品就是为木管乐器、铜管乐器、打击乐器、钢琴和电声设备所写的《电子诗歌》。这部作品的演奏方式是：沿着菲利普展览馆的抛物曲线和双曲线的曲形形状放置四百余支扬声器，演奏时声音之宏大，前所未闻，并以一些独特的音响效果，使这部作品成为电子音乐发展中的一个里程碑，表现了瓦雷兹在这方面所具有的可贵的预见性。

在谈到瓦雷兹创作不同音乐体裁所具有的不同风格时，周文中曾这样说过："他的纯器乐作品与含有声乐的作品之间有着许多区别。"1956年创作的女高音独唱、男低音合唱的管弦乐《小夜曲》与前不久创作的纯器乐作品《沙漠》相比，具有一种神秘的抒情气质和比较显著的戏剧性，使人们联想起了印象派的德彪西，而这些在《沙漠》中却荡然无存。

最为集中地体现瓦雷兹音乐思想的作品之一是他1936年创作的长笛独奏曲《密度21.5》，这个标题所指的是白金的密度，因为它是为一支用白金制作的长笛而写的。瓦雷兹没有把它当作一支普通的长笛，而是作为抒发其乐思的难得之物。

对于瓦雷兹在当代作曲家中所占的地位，一些著名人士早就有过评语，如梅西昂、施托克豪森等，他们认为瓦雷兹是第二次世界大战以来音乐史上产生创新影响的大师之一，是他把音乐的概念扩大到包括所有声音的范畴，不仅仅是乐音，也包括自然界

的音响，他给音乐艺术所开辟的新天地超出了巴赫以来人们所运用的十二平均律，也不同于勋伯格的十二音列作曲技法，同时也大大拓宽了音乐艺术的表现范围，这些正是本世纪下半叶很多作曲家所热切追求的目标。

皮埃尔·布莱兹（Pierre Boulez，1925— ）是第一次世界大战后法国最重要的作曲家之一，是当代音乐领域内的又一位重要人物。

布莱兹生于蒙布里松。初学数学，1944年放弃数学进入巴黎音乐学院，跟随梅西昂学习作曲理论，同时向勒内·莱博维茨（1913—1972）学习十二音列作曲技法。他曾一度认为，这种作曲法，加上他在斯特拉文斯基和梅西昂的作品中所发现的节奏程序，将会成为新的音乐语言的必要基础。1953年，布莱兹与让·路易·巴罗和马德莱娜·勒诺在巴黎创建了一个专门提倡和演出新音乐的组织：音乐天地。此前他曾任巴黎剧院的音乐指挥。

布莱兹最初发表的作品《长笛、钢琴小奏鸣曲》和《第一钢琴奏鸣曲》(均作于1946年)，表现了他是采用韦伯恩式的十二音列作曲技法来作为音乐展开的基础，采用勋伯格激动不安的音乐律动来作为节奏的表达方式，显示出布莱兹这一时期急躁热烈的独特风格。这种风格在布莱兹根据法国超现实主义诗人勒内·夏尔那感情激荡的诗句所作的大合唱《新婚之梦》(1947）中也有所体现。然而，布莱兹的早期风格表现得最为典型的作品是他1948年创作的《第二钢琴奏鸣曲》。在这首作品中，布莱兹将短小的音乐动机在密集的对位结构中细腻地展示开来，成为对钢琴演奏者的一次技巧考验，也使布莱兹所追求的节奏复杂性和强烈的情感变化达到了顶峰。在他随后创作的弦乐四重奏《为四重奏所作》(1949）中，这种风格就开始有所节制了。

由于受梅西昂《时值和强度的调式》(1949）的影响，布莱兹似乎已认识到他的音乐正被梅西昂引向全面序列主义，这种认识

在他的以下作品中得到了证实：为18件乐器所作的《X复调音乐》(1951)，用磁带录制的两首《练习曲》(1952)和为两架钢琴所作的《结构》第一集(1952)。这首《结构》是全面序列主义的最具权威性的作品之一。在创作这些作品的过程中布莱兹感到，这种序列主义创作方法使他在摆脱过去的负荷、开拓一条通往更为灵活丰富的作曲之路方面前进了一大步。也正是基于《结构》第一集的创作经验，才使他写出了为人声及室内重奏所作的早期代表作品《无主人的锤子》(1955)。虽然作品的首演有些令人气馁，可最终还是赢得了现代音乐经典佳品的称号。之所以能获得成功，一部分原因在于它那独特的配器，在九个乐章中，布莱兹使用了中音长笛、中提琴、吉他、电颤琴（一种电子乐器）、美国轻型木琴和未经调音的打击乐器，同时，在四个乐章中由女低音演唱勒内·夏尔的短诗。

布莱兹的下一个目标是追求一种能够将自由创新和严格的技巧规则相平衡的方法，避免由于过份突出创新或者过份突出严格的技巧规则而破坏了作品的完善，影响了其艺术表现力的倾向。努力的结果，是布莱兹把偶然因素带进了作曲过程。他的《第三钢琴奏鸣曲》有五个乐章，或者说是有五个“构成部分”（布莱兹喜欢这样称呼）。这五个乐章可以随意排列，而且包含着许多可供演奏者自由选择的机会，如可省略某些章节，可在特定音乐材料中选择程序，可选定各种演奏速度等等。在布莱兹为两架钢琴所写的《结构》第二集(1961)中，演奏者与乐曲之间的关系更加灵活了，以至于演奏者在音乐处理上享有很多自由。1962年，布莱兹为女高音和乐队创作的《重重叠叠》，是一部根据马拉梅的诗谱曲的大型乐曲。在这部作品中，布莱兹为了使他那种音乐上的平衡很好地与文学相结合而进行了一些尝试，但遗憾的是这个时期以后，布莱兹所写的作品开始显得有些支离破碎，缺乏结构的完整性了。他的《第三奏鸣曲》原设想为四个乐章，可只写出了两

个“结构部分”就完成了这部作品。再如，为 15 件乐器所作的短小的《色彩》(1965)，被布莱兹逐渐扩展成为管弦乐队演奏的、结构较复杂的《色彩—多重复合》(1967)，其他作品也或多或少地表现出了这种曲式结构方面的不稳固性。

1960 年以后，布莱兹的创作速度逐渐慢了下来，这是因为他越来越偏重于指挥活动，好像再没有充足的时间光顾创作了。随即便有一些爱嘲讽别人的评论家宣称布莱兹是以指挥来弥补他创作动力的消失。这种看法当然有些刻薄，可多少还是有些事实依据的。1954 年，为了进一步推动现代音乐的发展，布莱兹创办了后来被人们称为“音乐区域”的巴黎系列音乐会。1957 年，他在许多场合开始以乐队指挥的身份出现。起初，他专门指挥二十世纪的音乐作品，以后扩大到了传统曲目。一场典型的布莱兹指挥的音乐会大致包括这样一些曲目：一首他感兴趣的十八或十九世纪的作品，如韩德尔或舒伯特的乐曲，一首勋伯格、贝尔格、韦伯恩、巴托克或斯特拉文斯基的作品，还有一首他自己的或其他现代作曲家的作品。这三种类型的作品是必不可少的。由于布莱兹在指挥方面所取得的成就，他一直受到一些世界第一流乐团的欢迎。1970 年到 1975 年，是他在指挥事业上取得辉煌业绩的时刻，这段时间里，他作为伦纳德·伯恩斯坦的继承者而担任了纽约交响乐团音乐指导这个显赫的职位。

也许，布莱兹繁忙的指挥工作影响了他的创作，但他后期难得将一部作品彻底完成，也有一些别的原因，其中最主要的在于他自身，他的音乐世界是一个充满不断变化的世界，他的思想如在《色彩》这部作品中所表现的那样奔放不羁，几乎是漫无边际，这必然影响到他后来的创作。

不论怎样，布莱兹都可谓是新音乐潮流的先锋，推翻旧的音乐传统的闯将，他既是作曲家、指挥家，也是随笔作者、音乐教师和从事各种实际工作的音乐社会活动家，在这些领域内所取得

的成就，使布莱兹理所当然地成为现代音乐发展中确立前进步伐和引导欣赏趣味的一位楷模，他的作品中虽然也存在着种种不足，但瑕不掩瑜，仍不失其精美的神韵与宝贵的价值。

欣赏：《无主人的锤子》

《无主人的锤子》的歌词选自法国超现实主义诗人勒内·夏尔的同名组诗中的三首短诗：《疯狂的手艺人》、《美丽的建筑和预感》、《孤独的刽子手》。布莱兹将它们分为九首互相关联的部分，其中的五首器乐曲也是对第一首诗和第三首诗的注释。

关于这部作品的配器前边已经谈到了，而且布莱兹也专门指出过这一点，他说：这种合奏可以使人联想起巴厘岛上土著民族的乐声（是用电颤琴演奏的）和非洲的音乐（用美国轻型木琴演奏的），虽然《无主人的锤子》在风格上没有半点异国情调，这一点，人们只有直接欣赏它才能够了解。

法国当代乐坛上除以上提到的两位外，还有：作曲家、指挥家。

吉尔贝·阿米（Gilbert Amy，1936—　）是米约、梅西昂、布莱兹的学生。1967年起任“音乐天地晚会”的指挥，他的指挥风格细腻、稳健，具有法兰西的典雅气质。阿米虽为布莱兹的门徒，但却有着自己的艺术追求，在他为管弦乐队所写的作品中，那种不安守旧的精神在配器中得到充分弘扬，如《交响圣歌》（1963）是一部用三个乐队来演奏的作品，其中两个乐队相互竞奏，第三个乐队从中调和、穿插，其音响效果颇有耐人回味之感。《轨道》（1966）这部作品的配器也有些独特，每组乐器都遵守自己的旋律“曲线”，独奏小提琴作为各“曲线”之间的接连，也是起协调、贯通的作用。在演奏《展开空间》这首乐曲的乐队中，有一个从乐队主体中分离出来的独奏小组，由它来演奏主要旋律，女高音独唱来填补独奏小组与乐队主体之间的空隙，使乐曲成了一部丰富多彩而又极其复杂的大协奏曲，这些都表现了阿米的音乐个性。

皮埃尔·舍费尔（Pierre Schaeffer，1910— ）　曾任职于巴黎法国广播电视公司，1960年起任该公司科研部主任，1968年成为巴黎音乐学院教授。舍费尔从1948年就开始创作具体音乐作品了，成为这类音乐的创始人之一。所作的具体音乐有《铁路练习曲》（1948）、《单人交响曲》（1950，与亨利共同创作）和《物体练习曲》（1959，1967年修订）。

德　国

卡尔海因兹·施托克豪森（Karlheinz Stockhausen，1928— ）是第二次世界大战以后德国作曲家中最杰出的一位，他所取得的成就促进了由勋伯格、韦伯恩和贝尔格开创的德奥现代音乐事业的发展，同时也确立了他在现代音乐史中的重要地位。

施托克豪森生于科隆附近的莫德拉茨，父亲是中学教师。施托克豪森幼年时学习过好几种乐器，但都是凭着他的爱好，并没有立志要成为音乐家，直到第二次世界大战结束，他离开德国军队以后才确立了这样的志向。1947年，他进入科隆高等音乐学校学习作曲，同时还在另一所大学里学习音乐学。这期间，他以在舞厅乐队中当演奏员和为一位杂耍场的魔术师作即兴伴奏来维持自己的生活。

在科隆高等音乐学校时，施托克豪森的第一批作品相继问世，虽有一些是为应付考试而写，但也表现出了深受勋伯格、韦伯恩影响的痕迹，其中《交叉演奏》（1951）这部作品就是很好的一例。这是一首为双簧管、低音单簧管、钢琴和打击乐器而写的作品，共分三个乐章，第一乐章里，每一种乐器都有自己的演奏音域，钢琴在高音区和低音区，木管乐器在中音区，打击乐器起节奏方面的衬托作用。音乐在时值、音符和力度方面使用了序列化的手法，各乐器声部随着音乐的发展渐渐地侵入了别的乐器音域。第二乐章的音乐是第一乐章旋律进行方向和乐器出现顺序的逆反形式。

到了第三乐章，音乐又成了第一乐章和第二乐章的综合。这部作品以其较为严谨的序列手法，被后人称为欧洲最早的全面序列主义的作品之一。

1951年，施托克豪森来到巴黎，师从了梅西昂、米约和布莱兹。从这三位大师的教诲中，施托克豪森惊奇地发现流行在法国的现代音乐也同样具有其巨大的艺术感染力，有着变化无穷的表现手法，以致使施托克豪森不仅延长了在巴黎的学业，还投身于巴黎的音乐活动之中，在协助皮尔·舍费尔创建"具体音乐"实验室的工作中，施托克豪森也开阔了自己的视野，拓宽了思路，为以后创作那些具有革命性的作品而积累了一些宝贵的经验。这期间，施托克豪森对电子音乐技术、信息理论、语言理论和其他科学知识也进行了钻研，以便在自己的音乐追求与这些科学领域之间建立起某种联系，这些可以在施托克豪森所主编的新音乐期刊《排列》中窥见一二。

回国以后，施托克豪森到科隆联邦德国广播电台新成立的电子音乐工作室工作，一方面继续与序列音乐保持着密切的联系，另一方面开始了积极的电子音乐的创作。在他自1952年开始创作的一系列钢琴曲中，使用了一种被施托克豪森称为"小组"的创作方法，所谓"小组"就是具有中心意义的各种音的组合，这种创作方法与十二音列作曲技法有些近似，但两者之间也存在着很大差别，十二音列作曲技法中那种每个音都具有同等重要的概念在这里已失去了意义，"小组"里每个音的安排并不一视同仁，有些成了骨干音被一再强调，有些则仅被用来作其他音的陪衬，这种做法显然违背了勋伯格的宗旨，表明施托克豪森对于传统的序列音乐技法已有了新的认识。施托克豪森在这一时期的佳作有：木管乐五重奏《时间—质量》(1956)、由三支乐队同时演奏的《小组》(1957)，以及电子音乐作品《麦克风Ⅰ》和《麦克风Ⅱ》，这几部作品就其艺术价值来讲，都值得单独介绍。

在《时间—质量》这部木管乐五重奏中，施托克豪森使用了各种各样的“速度”，有些是节拍机式的，即：十二种标准的速度，有些就是相对的，这种相对的速度变化比较丰富，其中有“尽可能的快”，也有“尽可能的慢”，快的极限以演奏者的技术而定，慢的极限以演奏者的肺活量而定，从“非常的慢到接近四倍于此的快”，从“非常的快到接近四倍于此的慢”，其间速度变化的幅度之大是少有的。由于这种大幅度的速度变化，传统的节奏记谱方法显得有些无能为力，取而代之的便产生了一种比例记谱法，按照这种记谱方法，乐谱上音符之间的距离等于它们的时间间隔，这一点，类似于地图上的比例尺，谱面上的距离与时间上的间隔成正比。另外，由于施托克豪森要求各乐器之间在速度和节奏上也应有一定的差异，这就使他放弃了传统的分谱做法，每个演奏者都必须看着总谱来演奏，而不是像过去那样看着自己的分谱，这样便于了解各个声部的演奏情况，使互相的配合达到默契。因为同时使用几种不同的速度进行演奏，传统的小节线也就失去了意义，不能被用来表达作曲家的创作意图，而用这种“比例记谱法”却比较合适，这也为推广施托克豪森的这种创作方法提供了条件。

《小组》这部作品是施托克豪森为三个乐队和三个指挥而写的，它大大地开拓了音乐表现的空间效果，成为二十世纪管弦乐创作的里程碑。

《麦克风Ⅰ》和《麦克风Ⅱ》（有人译为《电子音乐练习曲》）是施托克豪森最早创作的两部电子音乐作品。正是由于这两部成功之作才使他戴上了本世纪最重要的电子音乐作曲家之一的桂冠。

在六七十年代，施托克豪森的音乐思想得到了充分的表现，他的各种创作技巧也得到了充分的发挥。我们可以从对他的作品介绍中看出他的创作特点与音乐风格。

六十年代初，施托克豪森创作了一部打击乐独奏曲《周期》，他允许演奏者自由选择乐谱的任何地方作为开始，直到音乐又回到开始处结束演奏，从而使每一次演奏都产生变化。这说明不确定因素日益成为施托克豪森音乐中的一个重要特征，一直发展到在以后的几部作品中没有任何事先明确决定的东西，甚至连乐谱都不用，作曲家只需对演奏者做一些简短的提示。例如：在演奏《金屑》（大型套曲《从七天中来》之一，1968）时，他要求演奏者独居、沉默并要挨饿四天，然后，用作曲家的原话来说就是："深夜，事前不与任何人交谈，不加思索的弹出一个个音符来，不要考虑弹的是什么，闭目静听。"这段指示清楚地表明了这时的施托克豪森为了摆脱那种他认为已是复杂僵化的乐谱、肤浅的自我意识以及过分偏重理性的因素，就把更多的东西交由演奏者根据各自的悟性和智慧去发挥，而将作曲家的创作意图削弱到了可有可无的程度，致使音乐走上了一条绝对自由的道路，有时掉进了神秘主义的陷井。

施托克豪森 1962 年创作的《瞬间》这部作品是他追求音乐表现形式多样、音响新奇的又一佐证。这首乐曲需要由一个女高音、四个合唱队和十三件乐器组成的乐队来演奏，其中充满了乐音与噪声、嘈杂与寂静、充实与空虚的对比。施托克豪森曾说过："在这首乐曲中，音响与音乐之间的区别已经消逝"，两者具有同等的地位和价值，从而扩展了音乐的含义和领域，或者说是抹杀了音乐的含义，总之是施托克豪森对传统音乐理论和音乐思想的又一次反动。他的具体做法是：乐曲一开始是鼓掌的声音，然后加进说话声、呼噜声、低语和呼喊声，完全是一个乱哄哄的会场气氛。在唧唧喳喳与婴儿的哭声衬托下，渐渐地传来了女高音的声音，使纷乱的气氛稍稍安静了一些。有人说这首乐曲包括了"各种内容，滑稽的模仿、戏谑、诙谐、稚气、唱赞美诗以及各种人造的音响"。这首乐曲演奏时间约为五十分钟，由于乐曲较长，缺少头绪

和音响怪异这些原因，使听众在欣赏时多感到无所适从，尤其是习惯于欣赏传统音乐的听众，在这样的音响面前会显得极不适应，甚至怀疑这种东西是否具有作为音乐艺术而存在的价值。

1967年，施托克豪森创作了一部很有特色的电子音乐作品《国歌》，同样也引起了人们的关注。这是一首以很多国家的国歌曲调为基础创作而成的乐曲，但人们不要指望能够从中听到许多熟悉的曲调，相反的，那音响很自然地使人联想起在收听电台广播时转动短波调谐旋纽所听到的声音，其中也夹杂着说话声、静电声、哭叫声、口哨声和连绵持续的和弦，此起彼伏、无章无序，一些国歌的变形音调在这种嘈杂的气氛中时隐时现，支离破碎，已很难辨出它的本来面目了。乐曲中有一个地方，在几分钟的时间内除了一架破旧的扩音器所发出的低沉、单调的嗡嗡声以外，没有任何其他音响，使听众陷入了一种茫然的境地。对于这些音响素材，施托克豪森曾这样说过："这样的作品中没有任何因果关系，虽然这一片段也许是下一片段的提示，但彼此的连接上绝无因果关系，这一片段和另外任何一个片段的连接都不会使听众感到突兀，而照样显得非常自然。"因此，施托克豪森不要求听众像对待传统音乐作品那样聚精会神地欣赏这部作品，他说："你如果不再想听某一个片段时，就不用去理睬它。音乐的进行不是从一个一成不变的开始到一个不可避免的结束这样的固定程序，而是许多片段完全自由的连接，每一片段的主要存在价值仅在于它本身。"这是一个绝妙的阐述，它表明了施托克豪森在关于音乐的性质和音乐欣赏的方法方面，产生了一个与传统音乐截然不同的新观念。

在以后的创作中，施托克豪森试图通过广泛地引用属于各种不同文化属性的音乐来表现其音乐风格的多样性。《遥感音乐》是施托克豪森1967年写成的一部作品。他在介绍这部作品时曾说："我确信，你会听到这样一种音乐——神秘而又熟悉的日本皇宫中

的雅乐，来自巴厘幸福岛上的音乐，来自撒哈拉大沙漠中的音乐，来自西班牙乡村节日的音乐，来自亚马逊河上的音乐……匈牙利的、中国的、朝鲜的以及不知是什么地方的音乐一起组成了一首带有地球特色的音乐作品。”它标志着施托克豪森的音乐创作又掀开了新的一页。

施托克豪森是一位勇于探索与创新的现代作曲家，他的许多重要作品都是采用不同的创作手法写成的，而且几乎每一部重要作品都为后人留下了一个新的音响世界，开辟了一条新的探索之路。在不断探索与创新过程中，施托克豪森本人也由一位不易相处、非常固执的人，成长为世界一流的当代作曲家。

欣赏：《少年之歌》

这首作品是1956年施托克豪森为童声和电子音响而创作的。1958年科隆举行的国际音乐学家大会上首次公演，颇受好评。

这首作品的歌词取自旧约全书，意思是：在巴比仑时代，尼布甲布撒王为自己塑造了一座金像，命百姓对其俯伏敬拜。但有三人执意不从，尼布甲布撒王大怒，下令将这三人扔入正在燃烧的窑炉之中。烈火熊熊，浓烟滚滚，但这三人因为是上帝的信徒，靠神的保护，在烈火中自由行走而丝毫不受损伤，于是，人们就信仰了上帝。

施托克豪森认为，因为人们对歌词的内容都很熟悉，所以，他可以随意调整歌词的词句、音节、乃至元音和辅音的顺序，或者做些修改。在创作时，施托克豪森把歌词当作纯粹的音响材料来处理，而不是为了突出歌词的含义，为此，他录下了一个十二岁男孩唱歌词和说歌词的声音，然后通过各种电子设备的拼接、重叠，就形成了一个类似合唱的音响群体，另外还有窃窃私语声、喊叫声、歌唱声和卡农式的说话声音。施托克豪森对此的解释是：“在作品中，有时歌唱的声音是可理解的歌词，有时只是一些单纯的音响，在这两个极端之间，存在着对歌词理解不同程度的表现。”

这样，人声与电子音响也发生了相互作用，产生了一些奇特的效果，例如歌词的只言片语现象就显得比较突出。这种不顾歌词的完整含义，而只把它作为语音来处理的手法，成了先锋派音乐的特征之一。此外，这首作品也是所谓“空间音乐”的第一首作品，它使用了声音的方向性，在听众周围安置了五个扬声器，声音从一个扬声器移到另一个扬声器，造成了声音在空间的流动感，使听众置身于流动音响的包围之中。

汉斯·维尔纳·亨策（Hans Werner Henze，1926—　）生于德国的威斯特法利亚。第二次世界大战前夕应征入伍。大战即将爆发之际，他冒着被盖世太保枪毙的危险，开小差逃到丹麦，隐姓埋名居住在埃斯比约，担任教堂的管风琴师。战争结束以后，他又返回他的国家，任比勒菲尔德歌剧院的辅导教师和威斯巴登芭蕾舞团的艺术指导，在这个时期，他创作了芭蕾舞剧《水精》，成为他的一部早期作品。

由于他对德国总是怀有一种复杂的感情，其中包括爱与恨的交织，这就促成了他的第二次离开祖国，又开始了长期侨居国外的生活，在意大利居住的时间最长。

亨策从事音乐创作的经历比较简单。早年他在海德堡时，曾拜德国作曲家沃尔夫冈·福特纳为师学习作曲。在巴黎时，他又师从法籍波兰作曲家、指挥家、作家勒内·莱博维茨。在两位导师的提携下，亨策终于成为当代德国歌剧作曲家的佼佼者，他在国际上的声誉堪与英国的布里顿匹敌。

亨策的第一部重要作品是《孤寂的林荫道》（1952），这部歌剧题材曾被普契尼写为《玛侬·莱斯科》（1892），被爱尔兰作曲家巴尔夫（1808—1870）写为《阿图瓦的姑娘》（1836），亨策对它做了重新处理，加入了一些芭蕾舞的表演和一些现代化的音乐表现手段，使之具有多方面的艺术感染力。在亨策的早期作品中可以觉察到斯特拉文斯基和勋伯格的痕迹，但到了他第二次出国

以后，音乐风格趋于柔和，表现出了地中海区域的浪漫色彩。他的歌剧《鹿王》(1955) 是取材于戈齐寓言的大型作品，在这首作品中，我们可以听到他最引人入胜的音乐进行。后来他又用乐队语言把其中的一些歌剧片断改编成他那六部交响曲中的第五部。《咏叹调》和《美轮美奂》是亨策所作的两部声乐作品，它们标志着作曲家已掌握了意大利式的抒情风格，在后一部作品中，亨策把女高音、竖琴和四把大提琴处理成田园诗式的结合，音乐温馨、恬静，全没有现代音乐那种狂燥不安的气质。

进入六十年代，亨策又创作了八部歌剧作品，有从克莱斯特作品中得到灵感创作的《洪堡公爵》(1960)，也有采用奥登与卡尔曼的台本，为施威特辛根音乐节而创作的《情侣悲歌》(1961)。后一部作品描写了一个很有才华却又自私自利的诗人，如何将他周围的人们作为他的创作素材进行诽谤和打击，最后使他们身败名裂，而诗人自己则名利双收这样一个故事。亨策在这部歌剧上耗费了大量精力，尤其是对诗人这个角色的刻画，更是施展了他的创作才能，加上第一位将这个角色搬上舞台的是天才的歌唱家迪特里希·菲舍尔—迪斯考，这就使这部歌剧在施维特辛根用德语的首次公演获得了成功，并成了日后的一部流传了数年的剧目。

在离开祖国十几年以后，德国再次向亨策伸出了招唤之手。回国时，他受到了盛情款待，接受了许多创作任务，并由国家最好的乐队和歌剧院来演出他的作品。不料，他不仅对受到这样的待遇毫无报答之意，反而以一个德国小城镇的资产阶级生活习气为题材，写了一部出色的讽刺剧《少爷》(1965)，在社会上引起了不同的反响，当然既有支持他的，也有贬斥反对、甚至咒骂他的，相互的争辩十分激烈。亨策自己的处境也有了很大改变，因为他开始表现出了他政治思想上的主张，这就必然会引来朋友，也招来敌人。

1966年，亨策根据欧里彼德斯的戏剧，为萨尔茨堡音乐节创作了一部独幕歌剧《酒神的伴侣》。接着，他又创作了《第二钢琴协奏曲》，成为勃拉姆斯以后少数成功的大型钢琴协奏曲之一，同样又引起了一场风波：这部作品是亨策受委托为比勒菲尔德一所新艺术厅的开幕而创作的，可委托人想用一个纳粹党早期党徒的名字来为这座建筑物命名，这一计划受到了亨策的强烈反对，他发表宣言予以批驳："博物馆、歌剧院和世界性的首演都可有可无，而非有不可的是人类最伟大的艺术作品的创作，那就是世界革命。"观点鲜明，立场坚定，从此以后，亨策的音乐便与政治因素结下了不解之缘，他的政治思想也暴露无遗了，这在当代作曲家的行列当中确实是少有的现象。

六十年代末，亨策与社会主义德国学生联盟取得了联系，并加入了东柏林学院。他接受北德广播电台的委托创作了一部清唱剧，名为《梅杜萨之筏》，在汉堡进行首演时因一场骚乱而中止了演出。当时大厅里升起了红旗，联邦德国的合唱队对此非常不满，高呼着"我们不愿在红旗下唱歌"退出大厅，使隆重的首演不欢而散。后来，这部作品再次公演时，证明了它是一部强有力的大型音乐戏剧，所描写的是法国历史上的一件事情：1816年，在一艘即将沉没的军舰上，军官们登上救生艇逃命，而把士兵抛在木筏上听天由命。九天后木筏遇救时，原有的145人中仅有14人幸存。亨策在处理这一悲剧性题材时，以甲板的一边代表生者，另一边代表死者，从而造成了空间的感觉。这部作品是献给阿根廷革命者切·格瓦拉（1928—1967）的。

六十年代末、七十年代初，亨策对古巴以及南美所发生的政治事件颇感兴趣。1967年，他创作了《逃亡的奴隶》，这是根据一位104岁的奴隶的自述而写的，是一篇"四个演员的朗诵"，它的灵感也来自黑人男中音歌唱家威廉·皮尔逊和日本打击乐器演奏家山下克的卓越才能，在长笛和吉他抒情的陪衬下，音乐婉如一

篇精心之作，既不像歌剧，也不像音乐会作品，但这部作品再次宣传了革命，虽然到 1970 年写出下一部音乐戏剧作品时，亨策的政治观点似乎出现了一丝疑问，可在这部作品中，他再次明确地向人们展示了他的政治思想。

亨策的最后一部音乐戏剧作品是《通向怪人娜塔莎公寓的漫长道路》，同样，它在西柏林的首演也是在激烈的争论衬托下进行的。在这里，亨策又一次利用了皮尔逊和山下克的卓越才能，写出了一部具有象征主义因素的现代“探索歌剧”，剧中主角“怪人娜塔莎”给人以政治理想人物的假象，实际上她是一个灵魂肮脏的老妓女，剧尾出人意料，使观众有一种从幻想中觉醒过来，又回到现实的感觉。至于亨策在他最后的创作阶段为什么要选择这样一个题材，我们不得而知，也许意味深长。

自莫扎特、瓦格纳开辟了一条宽阔的德国歌剧之路以后，许多作曲家都为此做出了贡献。在二十世纪德国歌剧作曲家当中，最引人注目的就是韦尔。

库尔特·韦尔（Kurt Weill，1900—1950）是一位出生于德国的犹太人，他早年的音乐老师有德国作曲家洪佩尔丁克（1854—1921）西班牙作曲家菲利普·雅尔纳赫（1892—1982）。二十年代中期，韦尔在德国广播电台担任首席音乐评论员。1933 年，韦尔和妻子都因被列入纳粹的黑名单而双双逃到巴黎。两年后，他们又移居到纽约，在那里，韦尔把自己的毕生精力都献给了百老汇的音乐舞台，直到他 1950 年去世。

作为生活在二十世纪的作曲家，他走过的创作道路与其他许多现代作曲家不同。主要区别在于：第一，他选择歌剧作为自己的创作领域，很少涉足管弦乐和其他声乐作品。第二，他的创作手法以继承前人为主，很少探求创作上的革新。早在他师从洪佩尔丁克的时候就开始了把瓦格纳之后的一代德国作曲家如马勒、理查·施特劳斯的音乐风格融会贯通地吸收进他的早期作品中。

韦尔的第一部成功之作《三分钱歌剧》或译为《三便士歌剧》(1928)，是与德国剧作家布莱希特合作而成的。作品表现了一种强烈的社会良知，旋律缠绵悱恻，音乐伴奏有些爵士乐的风格，其幽默、诙谐和揭露社会黑暗面的程度，可以和德国画家乔治·格罗斯笔下的漫画相媲美。它在初演后的五年内，被译成了十八种语言，上演达一万多次。

韦尔的第二部更有雄心的歌剧是《马哈冈尼城的兴亡》(1930)，这部作品继承了《三分钱歌剧》的主题思想和音乐风格，在社会上也造成了一定的反响，加上韦尔是个犹太人，这就自然引起了纳粹对他的不满。谁知，在这种情况下，韦尔不仅没有退缩，反而又一次与布莱希特合作，写出了一部更为激怒纳粹的歌剧《七条重罪》(1933)，因此，不得不流亡巴黎，再转美国。

韦尔怀着继续献身于歌剧事业的壮志，希望通过百老汇这一媒介来开创一条现代歌剧的道路。为了这个目标，他与许多杰出的剧作家合作，创作了一批歌剧作品，其中有《约翰尼·约翰逊》(1936)、《纽约人的假期》(1938)、《秘密的贵妇人》(1941)、《碰一下维纳斯》(1943)、《爱情生活》(1948) 等。

比起其他流亡于美国的德国作曲家来说，韦尔成功地在美国的歌剧舞台上拥有自己的一席之地，他不仅保持了他那欧洲式的创作技巧和歌剧形式，同时在《街景》(1947) 和民间歌剧《山谷里》(1945) 等作品中，像当年他在早期作品中生动地再现魏玛共和国的环境那样，也栩栩如生地描绘了美国的山山水水。不幸的是，他发展现代歌剧的理想因他的去世而破灭了。

意大利

卢恰诺·贝利奥 (Luciano Berio, 1925—) 是一位著名的意大利作曲家和指挥家。他的出现，使意大利音乐在保持原有特色的基础上，向着现代音乐发展的潮流又向前迈进了一步。

贝利奥生于意大利与法国接壤的一个沿海小镇奥内利亚，他的父亲是一位教堂唱诗班的指挥，也许是父亲预料到了儿子将来会在音乐领域内大展宏图，就下决心要帮助、支持儿子。在父亲的鼓励下，贝利奥到米兰音乐学院学习了一段时间，随后便来到美国马萨诸塞州伦诺克斯坦戈尔坞的伯克夏音乐中心，在那里聆听意大利作曲家达拉皮科拉的作曲课程。

对于贝利奥来说，他音乐创作的黄金时代大都是在意大利之外度过的，他曾在美国的几所大学执教，其中有纽约朱丽亚音乐学校（1965—1971），后来又负责巴黎音乐、声学协调研究所电子音响部门的工作，这些经历促进了他的创作，尤其是他在电子音响部门的工作，把他带进了电子音乐的广阔天地，同时，他对电子音乐的探索也使他有机会将他的革新热情变为实际音响。其实，贝利奥与电子音乐的联系可追溯到五十年代。当时，他刚从美国的伯克夏音乐中心回到意大利，在米兰的意大利电台工作，在那里，他与布鲁诺·马代尔纳（下面将介绍）一起创建了电子音乐试验室，并于1959年成为该室的主任，尽管当时所录制的磁带只是他作品中的一小部分，但影响却渗透进了他那为大型管弦乐队和合唱队所作的作品中。六十年代中期和七十年代初期，他只是偶尔运用一下电子音乐手段。七十年代以后，巴黎音乐、声学协调研究所的电脑辅助技术唤起他再度运用这种表现方法的热情。

贝利奥虽然赞同应用电子音乐并亲自实践了一些当时最先进的创作技巧，但同时他也从未失去其民族文化背景所特有的对于各艺术领域无所不窥的好奇心和对于传统音乐中理性观念的热衷，并创作出了一系列以意大利为基础的、色彩绚丽富于戏剧性的抒情作品，使他获得了世界性的声誉。二十世纪六十年代初创作的供女声、竖琴和打击乐用的《圆形》（E. E·卡明斯作词）运用了空间效果，人声与打击乐器的对比，加上竖琴的衬托，使音乐犹如一幅音响的画面，斑斓夺目，成为贝利奥的代表作之一。组

曲《顺序》是他在六十年代后期为许多独奏乐器如：钢琴、长笛、双簧管、中提琴、长号、人声等创作的一套炫技曲，每一乐器部分都有一段为演奏者炫耀演奏技巧而准备的独奏，同时也是其诗意的独白，其中长号曲是为南斯拉夫长号演奏家、作曲家文科·格洛波卡而写的，表现的是著名丑角演员格罗克那滑稽而又含蓄的形象。这部作品的结构倒是比较简单明了，每一段乐曲都是以一件独奏乐器为主，其他乐器作为辅助，如《顺序》第一乐段是竖琴和管弦乐队的对话，第二乐段是小提琴与其他弦乐器的合奏等等。

贝利奥对声乐作品的爱好是继承了意大利作曲家的传统。他不仅注重培养演唱者演唱各种声乐体裁的综合能力，而且还将唱词语意上的连贯性作为他的一个异常丰富的创作参数。在贝利奥看来，他所要求的这种效果，主要是通过两种途径来获得，首先，对歌词语音材料的发音特点，即发音时的口形位置，应尽力顺其自然地与对音乐结构的处理结合起来。其次，对歌词的语音部分的处理也应处于一种自治自发的状态，用我们的话来理解就是演唱者对于歌词的处理有一定的自由性，他可以根据歌词语音的特点做一些发挥。贝利奥的这些探索，实际上并未取得很大收获，他用这种方法创作的作品，如：《啊，国王》（1967）、《抒咏Ⅲ》（1966）也没有收到他所期待的效果。

贝利奥的其他作品还有：《演奏会》，这是一部为其前妻而写的作品，是对她作为演奏家一生心理变化的描写；为长笛和室内重奏组而写的《协奏速度》；还有为纽约爱乐乐团及斯温格歌唱家小组创作的《交响曲》，这部作品中有一个乐章的音乐是脱胎于马勒《第二交响曲》中的谐谑曲。

布鲁诺·马代尔纳（Bruno Maderna，1920—1973）是著名的意大利作曲家、指挥家。他与贝利奥属于同时代人，其地位也与贝利奥不相上下。

马代尔纳在罗马圣塞西利亚学院学习小提琴和钢琴，后转为跟随意大利作曲家马利皮耶罗和舍尔申学习作曲和指挥，在系统、正规的学习环境和名师的指点下，马代尔纳打下了一个良好的音乐基础。

作为当代意大利音乐界最使人感兴趣、音乐上最敏感的人物，马代尔纳的精力主要集中于器乐作品的创作，而不是传统的意大利歌剧艺术，这一点与雷斯比基相似，虽然马代尔纳还是一位令人难忘的歌剧指挥家，但他指挥上的兴趣与创作上的兴趣似乎并不一致。

马代尔纳的作品主要有：两架钢琴、长笛和双簧管的协奏曲，长笛、打击乐器和电子录音带的《二维音乐》，十一件乐器的《小夜曲》，十三件乐器的《小夜曲》，还有电子音乐作品，如《夜曲》、《顺列论》、《通奏低音》、《维》等。

作为指挥家，马代尔纳对意大利歌剧的处理有着与众不同的独特见解。

路易吉·诺诺（Luigi Nono，1924—　）最初跟随韦伯恩学习作曲，后来又成了马代尔纳和舍尔申的学生。在与韦伯恩学习期间，他熟悉并且掌握了序列技巧，1950年，在达姆施塔特演出了他根据勋伯格的一个音列而写的管弦乐变奏曲，音乐具有新意，不落俗套，表现了诺诺娴熟高超的现代作曲技法。因为这部作品的公演，诺诺也一跃而为著名的当代作曲家。

诺诺在六十年代初所创作的歌剧《偏狭的1960年》中，他将现场演奏与事先的录音混合在一起，造成了一种较为特殊的音响效果。另外，诺诺在创作中也采用了序列技巧和电子技术以及电影效果，丰富了歌剧的表现力。这部歌剧的脚本是诺诺自己写的，作品抨击了现代社会的各种罪恶，包括法西斯主义、原子弹和种族隔离制度，最后以世界毁灭而告终。1961年这部歌剧在威尼斯初次演出时，引起了整个剧场的骚动，多半是由于作曲家在作品

中所表现出的那种毁灭世界的主张。其次，也是因为他那音乐创作的进步倾向使观众一时难以承受。1965 年，这部歌剧在美国波士顿首次演出时，诺诺也出席了，他是得到美国国务院的特别许可证后才得以入境的。

诺诺的其他作品还有朗诵、独唱和乐队曲《加尔恰·洛尔卡墓志铭》，室内重奏曲《会战》和女高音、男高音与乐队的《站在广岛的桥上》。

《像力和光的浪涛》是诺诺于 1972 年为女高音、钢琴、管弦乐和录音带而创作的一部作品。据作曲家本人介绍，他本打算写一首类似钢琴协奏曲那样的作品，正在这个时候，他听到了他的好友、智利革命家鲁希亚诺的死讯，异常悲痛，决定要以音乐来表示他的悼念之情。于是，在钢琴和乐队之外，他又增加了女高音和电子音乐，赋予作品新的表现力，使它成了对这位亡友的"安魂曲"。

乐曲共分四个部分，每一部分都有其标题。歌词采用阿根廷诗人乌萨伊悼念鲁希亚诺的诗歌中的部分段落。

佛朗哥·埃万杰利斯蒂（Franco Evangelisti，1926—　）是奥地利作曲家、指挥家、钢琴家克热内克和莱博维茨的学生。他常以电子、图表、即兴演奏等技巧来作曲。作品有管弦乐曲《任意或非任意》(1962)，人声和打击乐曲《空间 5》(1961)，小提琴与钢琴曲《4!》(1955)，音带曲《耕完的土地》(1959)，长笛独奏曲《比例》(1958) 等。

佛朗哥·多纳托尼（Franco Donatoni，1927—　）是一位善于应用各种最新的音乐形式来从事创作的意大利作曲家，早期作品中所表现出的巴托克风格，经过勋伯格、韦伯恩、贝尔格的十二音列作曲技法，到后期作品中偶然性技巧的运用，他的创作道路就如同二十世纪作曲技巧发展过程的一个缩影，遗憾的是他并没有多少自己的创新，而基本上是对别人的模仿。多纳托尼的主要

作品有：管弦乐曲《乐队曲》、《诗节》和《段落》，定音鼓加弦乐器和铜管乐器的协奏曲，室内乐和供两架钢琴演奏的《黑与白》，这首乐曲，作曲家只告诉演奏者需要采用什么指法，并没有乐谱，也没有对音符和时值的提示。

阿尔多·克莱门蒂（Aldo Clementi，1925— ）是又一位意大利当代作曲家。他师事意大利作曲家彼得拉西和阿尔弗雷多·圣乔治。1961 年到 1962 年在达姆施塔参加了施托克豪森举办的现代音乐创作训练班。克莱门蒂经常采用序列音乐技法和偶然音乐技法作曲，作品有：器乐曲、电子乐曲：《杂烩》（第一至第三首，其中第二首是音带作品，1962），《不成形的》（第一至第三首，1963），室内乐曲《练习曲》共三首（1957），长笛、双簧管、单簧管三重奏（1960）等。

波 兰

彭德雷茨基（Kruzysztof Penderecki，1933— ） 第二次世界大战以后，在波兰乐坛上，作曲家如群星璀璨，其中最耀眼的一颗，应是彭德雷茨基。他的音乐成就不仅促进了波兰现代音乐事业的发展，同时也丰富了世界音乐宝库；其作品成为现代音乐中的珍品，深受人们的喜爱。

克里斯托夫·彭德雷斯基生于波兰南部一个叫德比卡的小镇里，他的童年和少年时代是伴随着音乐和枪炮之声渡过的。1958 年，在克拉科夫音乐学院毕业以后，彭德雷茨基很快就争得了施展其音乐才能的机会，他开始为管弦乐队、合唱队写作品，有时也为歌剧院创作歌剧，这些，对彭德雷茨基来说，真是令人感到欣慰的事情，因为，他可以借此把储存在自己头脑中那丰富的乐思变为实际音响，在许多作品中，他都使用了一些罕见的创作手法，产生出新的音响效果和演奏技法。这些大胆的创新，使他逐渐确立了自己在波兰现代音乐中的重要地位，同时显示出他是一

位富有想象力和表现力的当代作曲家。

彭德雷茨基第一次获得社会的承认是1959年。这一年，波兰作曲家协会要组织一次全国性的作曲比赛，分别设有几个单项奖。刚刚走出音乐学院大门的彭德雷茨基，不知是出于什么目的，创作了三部不同体裁的作品，而且署上不同的笔名寄往评审委员会。其结果非常使人吃惊，他的三部作品分别为他赢得了三个一等奖中的第一奖，这一事件震动了波兰音乐界，也为彭德雷茨基的成功之路铺下了基石。

在彭德雷茨基获奖的三部作品中，每一部都运用了一些新颖的创作手法，而且这些创作手法还鲜明地存在于彭德雷茨基以后的作品之中。《分节歌》是三部作品之一，它显示了彭德雷茨基"无主旋律"的音乐特点。在《生发》这部作品中，彭德雷茨基用两个乐队来演奏同一曲调，而两个乐队之间的音高却相差四分之一音，以造成两者之间在音高上强烈的参差错落感。《大卫王的诗篇》是一部四声部无伴奏合唱曲，其中两个声部使用了序列技法和一些紧密连接的音列，听起来好像是用十二音列作曲技法写成的格列戈里圣咏（盛行于公元六七世纪的宗教音乐）。第三个声部是为复合唱队而写的，就是把一个合唱队分为两组，一组在歌唱，另一组在自由地交谈。第四声部采用了爵士乐式的基础低音，明显带有斯特拉文斯基影响的痕迹。在彭德雷茨基所创作的其他器乐作品中，也曾大胆采用过一些新的、富有表现力的创作手法。这类作品有《安纳克拉西斯》（1960）、《多形体》（1961）、《荧光》（1961）、《自然音响》（1966）和小提琴与乐队的《随想曲》（1968）等。

在声乐作品的创作中，彭德雷茨基对人声新的音响效果的追求如同对管弦乐队的追求一样持之以恒，1966年创作的《圣路加受难曲》就是典型的一例，这部合唱曲是按照巴罗克时期的音乐进行格式来处理的，除了一位歌唱演员扮演基督以外，还有一个

叙述情节的朗诵者，当合唱队演唱群众这一声部时，朗诵者便进行叙述或评论，以使观众了解剧情的发展。在音乐创作方面，彭德雷茨基采用了大部分为二度或三度进行的十二音音列，其中有人们所熟悉的“巴赫”动机——♭B、A、C、B。乐队与合唱两部分都利用了密集音丛和滑奏（唱），同时合唱队还发出了嘶嘶声、喊叫声、笑声、低语声和吟诵声，它广泛地集中了各种风格体裁的特征，成为一部从格列戈里圣咏到最新实验派音响各种声乐风格的大全，是现代合唱音乐宝库中的一件精品。

虽然彭德雷茨基惯用各种现代作曲技巧，如堆砌音符的音块、不明确的音高、乐器或人声音响的两极化区别等等，但这些技巧在他的作品中并不使人感到牵强生硬或晦涩难懂，而是合情合理，十分自然。彭德雷茨基与一些先锋派作曲家不同，他不认为音乐的基本性质已经改变了。这一点很重要。他曾说过：“关于音乐作品基本风格的一般原则，关于音乐展开的逻辑性和简洁性的一般原则，关于体现在作曲家写在乐谱上的音乐的完整性的一般原则永远不会改变。好在音乐一词的概念今天所指的与过去历来所指的完全相同。音乐，不言而喻要直接进入听众的感情和思想中去。”彭德雷茨基的这些观点，我们不敢妄加评论，可我们应该根据自己的音乐艺术观点、自己的音乐审美去得出自己的看法。

欣赏：《广岛受难者挽歌》

彭德雷茨基的幼年，正值第二次世界大战的爆发。他目睹了纳粹对波兰犹太人的残酷暴行，这种带有创伤的经历对他后来很多作品的创作产生了不可低估的影响，《广岛受难者挽歌》就是这样的范例。

《广岛受难者挽歌》是彭德雷茨基1960年为遭原子弹袭击而遇难的日本广岛、长崎居民而写的一部作品，问世以后受到普遍欢迎。在这部作品中，彭德雷茨基共使用了52件弦乐器，在表现手法上形成了一种非常独特的风格。全曲仅8分半钟，其中没有

多少“正常”的音响，要求某些乐器演奏者用特殊的演奏方法，以产生特殊的音色，因此，也有人将它称为“音色音乐”。这部作品的乐谱也非常独特，大部分谱纸上写满了彭德雷茨基为表明他那特殊音响要求而采用的各种图形线条和符号，正规的音符却很少出现。

音乐一开始，彭德雷茨基将52件乐器（包括24把小提琴、10把中提琴、10把大提琴和8把低音提琴）分成10个乐器组，每组都要奏出“尽可能最高的音”，那尖利、刺耳的音响保持了约15秒钟，犹如长鸣的汽笛，使人一开始就置身于紧张的气氛之中。接下来，彭德雷茨基要求演奏者“通过滑指产生的四分之一音的很慢的震音”，造成一种能够使人联想起喷气式飞机引擎声的音响。在这里，使用了几乎所有新发现的弦乐效果，特别是一种被称为“音块”的效果，即：几个声部之间相差半音或者仅四分之一音，形成了一条浓密的音带，由于各音之间泛音的剧烈碰撞，使人在听觉上感到这条“音带”在震动，这也许正是作曲家所要达到的效果。

在全曲的演奏过程中，演奏者按作曲家的指示常常要把乐谱上的音符升高或降低四分之一音来演奏，有时还要在琴马与琴尾的挂弦板之间演奏（传统的演奏方法是在琴马与指板之间），还用手指或琴弓来轻轻地敲击琴身，以发出多种多样作曲家想得到的音响效果。比如前面提到的模仿飞机的声音，除了采用音带奏法外，还有半音程聚集的音群的滑奏，模仿的是飞机起飞的声音。

尽管作曲家在创作这部作品时采用了种种新手法，但到底还是一首由传统乐器来演奏的乐曲。

维托尔德·卢托斯拉夫斯基（Witold Lutoslawski，1913—　）是波兰现代作曲家当中最先出现的一位，是波兰现代音乐事业的开路者。他的出现，使波兰音乐继肖邦之后又一次建立了世界性的声誉。

卢托斯拉夫斯基毕业于华沙音乐学院。在那里，他向里姆斯基—科萨柯夫的学生马里泽夫斯基学习作曲，开始接触一些现代的创作技法。1954年，他所作的《乐队协奏曲》使他蜚声国际乐坛，成为他的第一部成功之作。1958年，为纪念巴托克而作的《丧礼音乐》，表现出卢托斯拉夫斯基对这位音乐大师的敬重。他曾说过："我的音乐与维也纳乐派（指勋伯格、贝尔格和韦伯恩）的传统并没有任何直接关系，而与德彪西、斯特拉文斯基、巴托克和瓦雷兹的联系则紧密得多。"这就明确地指出了他的音乐风格、音乐特点有很多方面是深受这些现代音乐大师的影响，例如在《乐队协奏曲》中，我们可以感觉到音乐比较接近巴托克的风格。他的第一部作品《帕格尼尼主题交响变奏曲》(1938）是为两架钢琴和管弦乐队而写的，其中斯特拉文斯基的音乐风格在此得到了再现。

在以后的创作中，如《威尼斯运动会》(1961)、《亨利·米绍克斯的三首诗》(1963）和《第二交响曲》(1965)，卢托斯拉夫斯基使用了一些有节制的偶然音乐的技法，让个别乐队演奏员或合唱队员在某些音乐片断中自由发挥，以使音乐具有机遇性的特点。《亨利·米绍克斯的三首诗》是卢托斯拉夫斯基为一个有20个声部的合唱队和30件乐器组成的乐队而写的作品，其中，除合唱队员歌唱之外，还要求他们发出一些传统发音法以外的声音。如同施托克豪森、贝里奥等人所采用的方法一样，卢托斯拉夫斯基也要求合唱队员在歌唱时有说话声、低语声、呻吟声、哭泣声等。卢托斯拉夫斯基采用这些手法的目的多半是为了增强音乐的表现力。他是一位以创作技巧娴熟、音乐情趣含蓄以及风格的多样化而见长的作曲家，他的创作基本上都是由于需要而采用各种新的创作手法的。

安德热伊·帕努夫尼克(Andrzej Panufnik, 1914— ）是位英国血统的波兰作曲家、指挥家。他的父亲是波兰人，母亲是英

国人，因此，除波兰外，他也深深地热爱着英国。帕努夫尼克就学于华沙音乐学院，毕业后又赴维也纳向奥地利指挥家、作曲家魏因加特纳学习。在老师的指导下，帕努夫尼克在作曲和指挥两个方面都取得了良好的成绩。第二次世界大战期间，帕努夫尼克居住在波兰沦陷区，用化名创作了一些爱国歌曲。1945年，他任克拉科夫爱乐乐团的指挥。1946年，任华沙爱乐乐团的指挥。1954年移居英国，任伯明翰交响乐团指挥。作为作曲家，帕努夫尼克的创作领域主要是管弦乐曲，这也许与他的指挥活动有关，代表作品有：《乡村交响曲》（1948）和《神圣交响曲》（1963），基本上都是采用传统的创作手法。

英　国

马克斯韦尔·戴维斯（Peter Maxwell Davies，1934—　）是继布里顿之后又一位诞生于英国而蜚声国际乐坛的当代作曲家。

戴维斯生于曼彻斯特，在完成了普通的早期教育之后，他进入了曼彻斯特皇家音乐学院，与伯特威斯尔和戈尔（两位作曲家将在后面介绍）学习作曲，并在这里成为“曼彻斯特小组”（一个英国青年作曲家小组，由五十年代求学于曼彻斯特皇家音乐学院、有着共同的进步音乐理想的青年作曲家组成）的成员。由于获得了一项奖学金，他赴意大利随意大利作曲家戈弗雷多·彼得拉西学习了两年，其中一段时间是在美国从罗杰·塞欣斯学习。1959年至1962年任西伦彻斯特中学音乐指导期间，戴维斯为该校的合唱队及乐队创作了一首合唱作品《啊！伟大的奥秘》，成为现代英国合唱音乐史上的里程碑。

1962年，由于获得了另一项奖金，使他进入了普林斯顿大学，从此他便投身于作曲和指挥事业中。

戴维斯一向喜爱为特定的演奏家作曲，为此组成了自己的重奏组，起名为“丑角演奏者”，后改为“伦敦之火”，他亲任音乐

指导，并经常指挥他们演奏《月神附体的丑角》（勋柏格，1912）一类的作品。在创作中，他经常把一些过去的音乐技巧用于自己的作品当中，使之具有一些模拟作态的性质，例如他的《反对基督者》这部作品，就是以一首十三世纪的经文歌为基础而写成的，《带武器的人》这部作品的开始部分选用了一首十五世纪的弥撒曲，歌剧《塔弗纳》是根据十六世纪英国作曲家和异教徒约翰·塔弗纳的生平写成，音乐也带有那个时代的色彩。另外，他也经常自由地引用普赛尔、维多利亚时期的叙事曲以及爵士乐的音乐特点，或者是加以戏谑地模仿。

在戴维斯的创作中，还常常显示出了那强烈的音乐戏剧性，比较有代表性的作品是《疯王唱的八首歌》，这是一部别出心裁的男声和小乐队曲，作品的主人公是那位可怜的乔治三世，他在精神错乱之后被关入监狱，又在半疯的状态下生活了很多年。作品中表现了他的各种情绪：愤怒、抗争、狂欢以及教他的笼中鸟唱歌的试图，演出时，乐队队员坐在沿着舞台散开的一些笼子内，而“国王”则用呜咽声、呼喊声、尖叫声和假声对着他们歌唱。尽管这首乐曲有些怪异之处，但到底还应算是一部动人的作品。

七十年代，戴维斯在奥克尼岛的地理和历史中找到了新的创作灵感，写成了如下一些作品：供女高音和室内乐队用的《从石头到荆棘》、管弦乐曲《斯通连祷歌》等。他的作品还有：《死人房子里的神秘符号》（1973）、《朵尼桑小姐的蛆虫》（1973），前者是根据影片《魔鬼》的配乐改编而成，后者是描写一个疯女人的戏剧性作品。

哈里森·伯特威斯尔（Harrison Birtwistle，1934—　）出生于兰开夏郡，学于曼彻斯特皇家音乐学院，也是“曼彻斯特小组”的成员。伯特威斯尔的创作，力图追求一些全新的音乐手法，他作品的音响效果粗砺、刺耳、充满了不谐和，所作歌剧《矮子潘奇与朱迪》首演后被誉为迄今为止英国唯一的真正现代歌剧。

伯特威斯尔的作品还有：管乐五重奏《叠歌与合唱》，供女高音、长笛、小提琴、圆号演出的《基督圣体节用的单旋律乐曲》和《时代的胜利》，为没有小提琴的管弦乐队所写的《诺莫》，还有《管弦乐队的众赞歌》。在这些作品中，伯特威斯尔都使用复杂的作曲手法，但效果不太尽人意，总之，他的声誉是建立在歌剧作品上的。

亚历山大·戈尔（Alexander Goehr，1932—　）是一位祖籍德国的英国作曲家，其父是英国著名指挥家瓦尔特·戈尔，在童年的音乐生活中，他父亲对他起了不可低估作用。

戈尔也是毕业于曼彻斯特皇家音乐学院，同样，在这里成为“曼彻斯特小组”的一名成员，毕业后，他又去了法国，与梅西昂学习了一段时间作曲，1971年起，在利兹大学担任音乐教授。戈尔的主要作品有：根据埃里奇·弗里德的台本创作的歌剧《拿伯的葡萄园》、《小提琴协奏曲》和几首康塔塔（包括《洪水》、《萨特的金子》、《希丘巴的悲叹》以及《格言小康塔塔》），戈尔还创作了一部交响曲，他自己谦虚地称之为《小交响曲》，以纪念他的父亲。另外，戈尔还创作了一些室内乐作品和歌曲。戈尔最为流传的作品是他的康塔塔。

戴维·贝德福德（David Bedford，1937—　）是英国作曲家伯克利和诺诺的学生，在这两位导师的指引下，他逐渐成长为英国第一流的作曲家。他的作品有：供电子乐器演奏的《乐曲Ⅱ》（1962），女高音及室内乐《献给英国的月光》（1965），合唱及器乐曲《消失的七个星座之梦》（1965），男高音和弦乐独奏曲《阴暗星云的触角》（1969），两支电吉他曲《四月二十一日剩下的十八块砖》（1967）等。另外，贝德福德还写了一些儿童音乐教材。

伯纳德·兰茨（Bernard Rands，1935—　）可能是英国作曲家中拜师最多的一位，他先后师事斯密斯布林德尔、符拉德、达拉皮科拉、贝利奥、布莱兹和马登纳，在这些不同国籍的老师那里，

他既学习了一些现代音乐的创作技法，也吸取了各种音乐风格及民族文化精神。1961至1966年，兰茨任教于北威尔斯班戈市大学，以后，又任教于圣迭戈加州大学。兰茨的作品有钢琴曲《表情三首》(1960)，长笛、中提琴、大提琴、竖琴、两件打击乐器的《六人行》(1963)，竖琴曲《共振峰Ⅰ》(1965)，管弦乐曲《例证》(1967)以及其他录音带音乐。

蒂姆·索斯特(Tim Souster，1943—) 学于牛津大学，并从施托克豪森、贝利奥为师。1969至1971年任剑桥大学国王学院专职作曲家。作品有：管乐五重奏、音带与电子设备的《提多呻吟乐》(1969)，音带曲《骨盆圈》(1969)，打击乐与三个音响合成器的《中国私语》(1970)，三支乐队的《三重音乐Ⅱ》(1970)，钢琴、电风琴、高音萨克斯管和三个音响合成器的《艾略特的〈荒原〉配乐》(1970)。蒂姆·索斯特的创作较多地表现为对电子音响的探索。

罗德尼·贝内特(Richard Rodney Bennett，1936—) 作曲家，也是钢琴家。学于伦敦皇家音乐学院，师事英国作曲家伦诺克斯·伯克利和霍瓦德·弗格森，并在巴黎师从布莱兹学习。贝内特是多产的作曲家，创作时多用序列主义手法，作品精练而富于活力。最重要的作品是歌剧，特别是气氛生动的鬼怪剧《硫黄矿》(1965)，在伦敦及欧洲各地都获得了成功。随后，贝内特又创作了几部歌剧，如喜剧《一曲一分钱》，进一步发挥了他卓越的戏剧才华。贝内特的音乐会作品亦相当成功，如《钢琴协奏曲》、《第一交响曲》、管弦乐曲《晨曲》、四首《弦乐四重奏》、室内重奏曲《日历》以及钢琴曲和大量流行的电影音乐。

戈登·克罗斯(Gordon Crosse，1937—) 是奥地利作曲家韦勒斯和彼得拉西的学生。克罗斯是以两部儿童作品而闻名于世的，一是《见见我的伙伴们》，二是《卖柴人阿赫梅特》，这两部作品都由儿童来演唱、演奏。另外，受敲钟的启发，克罗斯创作

了《变换》，还有供室内乐队演奏的交响曲，以及两部歌剧：《炼狱》和《托德的恩惠》。

罗杰·斯莫利（Roger Smalley，1943— ）作曲家、钢琴家，是施托克豪森的门徒。斯莫利的音乐创作题材广泛，风格多样，他既是英国最重要的电子音乐作曲家，同时对十六世纪的音乐也有浓厚的兴趣，创作有《模拟弥撒曲》（1967），是一首在古代弥撒曲的基础上进行重大发展而成的作品。斯莫利的乐队与电子乐器作品《脉冲音乐》是为英国广播公司1971年的伦敦漫步音乐会创作的。另外，斯莫利自己还组织了一个演出小组，起名为"交声乐团"，专门演出斯莫利和其他作曲家的现代音乐作品，斯莫利的许多作品的首演都是由这个小组完成的。

希　腊

兰尼斯·克塞纳基斯（Lannis Xenakis，1922— ）生于罗马尼亚。除音乐以外，克塞纳基斯兼有多种专长：建筑师、数学家、逻辑学家、诗人。

克塞纳基斯毕业于雅典工程学院，在这里完成了他的建筑学课程。他的音乐老师是奥涅格·米约和梅西昂，另外，数学对他的音乐创作也有很大影响，所作《ST/10》（1962，ST是stochastic的首字母，表示作品属随机音乐，数字表示演奏该曲所需要的人数）是第一部依靠计算机作成的音乐作品，其配器仍采用传统乐器，克塞纳基斯的大部分作品都是采用传统乐器。将计算机公式应用于作曲程序的作品还有：钢琴和五件铜管乐器演奏的《Eonta》（希腊一方言中动词"是"的现在分词的中性复数形式）、十件乐器的《阿特瑞斯》。

克塞纳基斯在美国印地安纳大学建立了"音乐数学与自动化小组"，在巴黎成立了"音乐数学与自动化中心"（简称EMAM），由数学家、电子工程师、心理学家等组成，旨在促进数学在音乐

领域中的运用。

雅尼·克里斯托（Yannis Christou，1926—1970） 是一位具有多方面才能的作曲家，在剑桥大学从维根施坦和罗素学习哲学，在苏黎世从卡尔·容学习心理学，在英国师从H. 雷德利克，在意大利从F. 拉瓦尼诺学习作曲。1956年定居希腊。克里斯托的音乐创作开始多用序列技巧，后来运用了偶然程序并发展了一种图表式记谱法。

克里斯托的作品有：供演员、乐器和录音带演出的《心狠手毒的丈夫》（1967），希腊戏剧配乐，清唱剧（包括供朗诵者、演员、合唱队、乐队和录音带演出的《神秘》1966），管弦乐曲，供十一件弦乐器和钢琴演奏，也可供弦乐队和钢琴演奏的《由十二人演出的古埃及音乐》（1966）。《Enantiodromia》（1968）。

瑞　典

本特·汉勃赖乌斯（Bengt Hambraeus，1928— ） 作曲家、管风琴家、音乐学家。曾在乌普萨拉大学学习和任教，后去德国工作，他是瑞典最先进的作曲家之一，很早就积极支持布莱兹、施托克豪森和诺诺进行音乐创新，并且也是电子音乐的一位倡导者。他的作品有：为三个乐队、打击乐器与音带而作的《罗塔》，以及为各种不同乐器和电子仪器而作的一套题名为《星辰》的乐曲。

瑞　士

阿明·席布勒（Armin Schibler，1920— ） 师从布克哈特、莱波维兹、福特纳尔、克热内克、梅西昂和鲁布拉，1944年起执教于苏黎世州立高等学校。作品有：歌剧《西班牙玫瑰》（1950，作于伯尔尼）、《蹈火》（1955，苏黎世）；芭蕾舞剧，交响曲三部及管弦乐曲，清唱剧《生命线》（1958）；弦乐四重奏，室内乐曲，钢琴曲，合唱作品及一些歌曲。

萧一桐·谢尔欣（Hsiao—Tona Scherchen，1938—　）是中国血统的瑞士女作曲家，其父是德国指挥家赫尔曼·谢尔欣，其母是中国女作曲家萧淑娴，谢尔欣在瑞士长大，1949年回中国，从外祖父那里受到了中国文化的教养，学于中央音乐学院作曲系，1960年去欧洲，进入萨尔兹堡莫扎特音乐学校向亨策学习作曲，后入巴黎音乐学院向梅西昂学习两年，又去维也纳向利盖蒂学习了一年。

谢尔欣的创作多采用中国曲名，但从不直接引用中国音乐作素材，她那具有东方音乐风格的作品，宛如在无边无际的时间画布上展示出无数美妙的音响姿态。

捷　克

吕博什·菲谢尔（Luboš Fišer，1935—　）学于布拉格。作品有歌剧《兰塞洛特》（1961，作于布拉格），音乐剧《好兵帅克》（1962，布拉格），电视和电影音乐、交响曲两部及其他管弦乐曲，其中有交响组曲《根据杜雷的启示录的十五幅画面》（1965），其他作品还有合唱曲、室内乐以及钢琴奏鸣曲。

荷　　兰

皮特·沙特（Piet Schat，1935—　）　影响最大的作品是为1966年荷兰音乐节而作的歌剧《迷宫》。这是一部被沙特称为“总体戏剧”的作品，是他创造性地与电影制片商、芭蕾舞编导、作家和其他荷兰艺术家进行合作的成果。他的其他作品还有：供六件打击乐器和三把低音提琴演奏的《特征》（1962），由打击乐器和其他乐器演奏的《升级》（1968，全曲的力度为持续不断地渐强，采用了有控制的即兴表演），《第五个季节》（1973），这是一部关于越南战争的音乐剧，由荷兰管乐队和作曲家自己的演奏组——阿姆斯特丹电子杂技团一起演奏的。

第十章　当代著名音乐家和乐团

第一节　指挥家

彼得罗·马斯卡尼（Pietro Mascagni，1863—1945）是一位出身于面包师家庭的意大利指挥家，父亲要他学法律。一位同情他的贵族弗洛雷斯塔诺·德·拉尔代雷尔伯爵资助他去米兰音乐学院跟蓬基耶利学习，但他不久就放弃了这个机会而到一个巡回歌剧团担任指挥。26 岁时因创作了《乡村骑士》而一举成名，以后，又一帆风顺。1935 年，为了讨好墨索里尼而写的《尼禄》也不被中用，作为一个法西斯主义的忠实信徒，他失去了托斯卡尼尼和其它音乐家的友谊。第二次世界大战结束后三个月，名誉扫地的马斯卡尼在罗马一家小旅馆中死去。

阿图罗·托斯卡尼尼（Arturo Toscanini，1867—1957）是音乐史上最著名的指挥家之一。最初在帕尔玛音乐学院学习大提琴，1886 年任里约热内卢歌剧院指挥。1893 年至 1903 年和 1906 年至 1908 年任米兰斯卡拉歌剧院指挥，1908 年至 1915 年任纽约大都会歌剧院指挥，1926 年至 1936 年指挥纽约爱乐乐队，1937 年任纽约全国广播公司交响乐团指挥，后半生住在美国，拒绝为德、意法西斯演奏。他的指挥技艺以条理清晰、生机勃勃著称，其音乐表现的准确度很高，力度变化幅度大，音乐的层次感鲜明，他的指挥强调忠实于原作，极力避免与作曲家创作意图不一致的现象，为树立二十世纪的现实主义的指挥风格起了决定性的作用。

托斯卡尼尼在世界乐坛上活跃了五十年之久。在世时录制了许多唱片，至今广为流传，尤其是贝多芬的第三交响曲“英雄”、

第五交响曲“命运”和第九交响曲“合唱”，均属永放光芒的名演奏。

姆拉文斯基（Evgene Mravinsky，1903—　）　是著名的苏联指挥家，生于彼得堡，就读于彼得格勒大学。1923年毕业后，先在马林斯基歌剧院担任助理指挥一职，后在彼得格勒芭蕾舞学校任钢琴伴奏。1924年考入列宁格勒音乐学院，向谢乐巴乔夫学习作曲，向豪克学习指挥，1931年毕业，同年任列宁格勒基洛夫歌剧舞剧院的副指挥，1938年获全苏第一届指挥家比赛一等奖，同年任列宁格勒爱乐管弦乐团的首席指挥，在此职位上任期长达四十年之久。由于他的苦心经营，使该乐团逐步建立起了自己的声望，成为世界著名管弦乐团之一。

姆拉文斯基是苏联指挥学派的一位杰出代表，他的指挥风格刚毅果断，气魄宏伟，乐曲处理严谨、匀称，乐队音响层次分明，指挥动作庄重大方、萧洒自如，被认为是苏联最优秀的指挥家之一，是柴可夫斯基、萧斯塔科维奇和一些苏联作曲家所创作作品的最有权威的诠释者，通过他的指挥，人们可以更深一步感受到俄苏音乐所具有的艺术魅力。

赫伯特·卡拉扬（Herbert von Karajan，1908—1989）　是本世纪指挥界中具有权威性的人物之一，他用音乐丰富了人类的精神世界，在听众与音乐之间架起了奉献与欣赏之桥。

卡拉扬生于萨尔茨堡，与莫扎特同乡。他四岁起开始学习钢琴，八岁便公开演出。先后在莫扎特音乐学院、维也纳国立音乐学院和维也纳大学学习钢琴、指挥和音乐学。21岁时，在萨尔茨堡的莫扎特音乐学院管弦乐团任指挥，后任乌尔姆市歌剧院指挥。从那时起，他选择了指挥艺术，开始了被后人称为“奇迹卡拉扬”时代。

1938年，卡拉扬荣任柏林国立歌剧院指挥。1949年又任维也纳乐友协会音乐监督和指挥，以后先后任伦敦交响乐团、巴黎管

弦乐团、米兰斯卡拉歌剧院乐团的指挥。1955年受聘为柏林交响乐团的终身首席指挥。对于一位从事指挥艺术的音乐家来说，能担当上述任何一个乐团的指挥都足以证明其才华卓越，可对于卡拉扬来说，却是从容地统而率之，取得了近乎霸主的地位。

卡拉扬的指挥，无论是早年还是晚期都鲜明地呈现出特有的格调。他指挥的演奏，有着强烈的起伏，感觉亦极为敏锐，豪壮处有如万马奔腾，排山倒海；轻妙处余音飘渺，楚楚动人。他的节奏明快并富有弹性，旋律悠长深远，娓婉动听。凡观看过卡拉扬指挥演出的人，都会留下这样的感觉，他好像是要将自己的指挥隐蔽起来，动作舒缓，从不过分晃动，以左手优雅流畅的起伏把音乐内在的思想源泉缓缓引出，流入听众的心扉。卡拉扬的指挥井然有条，具有理性与精神的内涵。如果说别人指挥的乐队可以扣人心弦的话，卡拉扬的指挥则既能主宰乐队，又能支配听众。

卡拉扬的指挥天才也表现在歌剧舞台上，他“使歌剧变成了其他指挥家很难变成的舞台艺术整体”。

除指挥外，他率先发起对音乐性质进行科学研究，热心扶植培养音乐新秀，创立了“卡拉扬艺术基金会”，举办青年指挥比赛，在他的栽培下，许多人已成了驰名世界的指挥家。

1989年7月15日，卡拉扬在萨尔茨堡指挥乐队排练威尔地的《假面舞会》，第二天便安然地放下了指挥棒，走完了他八十一岁的人生之路。一代乐坛巨星陨落了。

乔治·索尔蒂（Georg Solti 1912—　）、是匈牙利指挥家，生于布达佩斯。曾入布达佩斯音乐学院师从巴托克、科达伊、多那尼等人学习钢琴、作曲和指挥。1933至1939年先后任布达佩斯国立歌剧院副指挥，不久升任指挥。索尔蒂曾于1937年参加萨尔茨堡音乐节，任托斯卡尼尼的助手。第二次世界大战期间移居瑞士，后入英国籍，1942年参加日内瓦国际音乐比赛，获钢琴第一名。

1946 年应聘去慕尼黑指挥贝多芬的歌剧《费德里奥》获得成功。以后任巴伐利亚国立歌剧院音乐指导、法兰克福市立歌剧院音乐总指导、科汶特花园皇家歌剧院音乐指导和指挥、芝加哥交响乐团音乐指导和指挥、伦敦爱乐管弦乐团首席指挥。

索尔蒂以指挥瓦格纳的《尼贝龙根的指环》、霍尔斯特的《行星组曲》、贝多芬的交响曲、斯特拉文斯基的《春之祭》等作品而著称，他的指挥曲目颇广，乐曲处理气势宏大，富于抒情性，他指挥时表情极为端正，手势准确恰当，给人在视觉上以美的享受。

卡洛·马里奥·朱利尼（Carlo Mario Giulini，1914— ）意大利指挥家。是维克托·德萨巴塔之后享有国际声誉的最重要的意大利指挥家。学于罗马圣塞西利亚学院，并任奥古斯蒂奥乐队第一小提琴手，1946 至 1951 年间任意大利广播电台音乐总监，深得托斯卡尼尼器重，被委派为德萨巴塔的助手，在米兰斯卡拉歌剧院演出，后成为该院首席指挥。1955 年在爱丁堡音乐节指挥《法尔斯塔夫》（威尔第作曲，三幕喜歌剧），这是他在英国的首次露面，后又在科汶特花园剧院演出《唐卡洛斯》（威尔第作曲，五幕歌剧）与《茶花女》（威尔第作曲，三幕歌剧），从此在英国声名大振。在美国，他一直与格奥尔格·索尔蒂爵士合作指挥芝加哥交响乐团，后又在维也纳交响乐团工作。朱利尼为人谦虚谨慎，任何作品若无充分把握决不贸然演出。因此他的曲目积累很慢，但已包括大多数交响乐经典作品，他的指挥富有表现力、浑然一气呵成。

卡尔·明辛格尔（Karl Münchinger，1915— ） 是德国名指挥家，出生于斯图加特，曾在莱比锡音乐学院从阿本特罗特学习指挥。1941 至 1943 年任哈诺法交响乐团指挥，1945 年聘请了十余名各地优秀的管弦乐演奏家组建了斯图加特室内乐团，明辛格尔自任指挥。经过六个月的精心训练，明辛格尔便率团前往法国、

瑞士等地进行旅行演出，获得了很高的赞誉。此外，明辛格尔还活跃于维也纳爱乐管弦乐团及欧洲其他著名交响乐团的客席指挥，1966年，明辛格尔以他的斯图加特室内管弦乐团为主，又组建了斯图加特古典爱尔管弦乐团，但影响不如其前身。

明辛格尔的指挥以准确精密而著称，既能指挥巴罗克时期的音乐作品，同时对布里顿、欣德米特等现代作曲家的作品也有着令人折服的诠释。在他的指挥棒下，音乐毫无阻碍地畅流不息，使听众心神为之一爽。

伦纳德·伯恩斯坦(Leonard Bernstein，1918—　)　是本世纪具有世界影响的指挥大师之一，同时，他也是作曲家和钢琴家。他在音乐领域内所表现出的非凡的才智，使美国音乐变得更加丰富多彩，世界乐坛也更为繁荣了。

伯恩斯坦出生于马萨诸塞州的劳伦斯，学于哈佛大学和伯斯坦出生于马萨诸塞州的劳伦斯，学于哈佛大学和纽约柯蒂斯音乐学院，先师从沃尔特，辟斯顿学习作曲，后又向塞奇·库谢维茨基和匈牙利指挥家弗里茨·赖纳学习指挥，1942年，在伯克郡中心任库谢维茨基的助手，取得了明显的进步，不久便自立门户，以指挥家的姿态出现于美国乐坛上。1957年，伯恩斯坦与希腊指挥家、钢琴家、作曲家德米特里·米特罗普洛斯（1896—1960）同任纽约爱乐乐团指挥。1959年任该团音乐指导，并享有了“桂冠”指挥家的美誉。

伯恩斯坦擅长指挥马勒、拉威尔、西贝柳斯和斯特拉文斯基的早期作品，他对这些作品的处理，具有令人叹服的精辟见解。伯恩斯坦的身影虽然不常出现在歌剧院的乐池里，但他那高超的歌剧指挥技艺却为他赢得了著名歌剧指挥家的桂冠。他的指挥风格细腻、热情、富于时代气息，对作品有深刻的见解，尤其对现代作品更是具有独道的处理方式。

作为作曲家，伯恩斯坦的创作领域也同样涉及音乐厅和剧场，

他较成功的作品多为音乐喜剧，有《在小镇上》(1944)、《美妙的小镇》(1957)。根据伏尔泰作品改编的《老实人》(1956)与《西域的故事》相比，虽显的略逊色一点，但也相当精致，尤其是那富有活力的序曲，常常单独出现在音乐会上，而伯恩斯坦所作的一些专门用于音乐会的作品却常常引起许多争议，这包括三部交响曲《耶利米》(1942)、《焦虑的年代》(1949)和《犹太祷文》(1963)。对于这些作品，伯恩斯坦曾寄于厚望，但遗憾的是作品由于缺乏丰富的音乐语汇和生动的音乐表现力，使作品未能达到作曲家所预期的效果。此外，他还有芭蕾舞剧《自由的想象》和《真迹》，合唱及乐队曲《奇切斯特诗篇》，一首现代弥撒曲（在华盛顿肯尼迪中心首次以戏剧形式公演）、歌剧《塔希提岛的困厄》以及六首反法西斯歌曲。他在创作上既能标新立异，也善于将古典风格与现代风格有机地糅合在一起，因此，他也是欧美公认的优秀作曲家，奥地利曾于1977年举行了伯恩斯坦音乐节，以表彰他为音乐艺术所作的贡献。伯恩斯坦也为普及音乐付出了艰辛的劳动。他在电视台主办"公共汽车"的音乐讲座节目，对儿童和音乐爱好者进行音乐普及教育，他善于运用一些通俗的语言深入浅出、生动有趣地向人们分析音乐作品，并拥有大量的观众，他一边自弹钢琴，一边讲解乐曲的发展，最后指挥乐队演奏他所介绍的作品，使观众对音乐作品的理解更为直观生动。伯恩斯坦将他的历次讲稿编写成名为《音乐的乐趣》一书出版，受到人们的普遍欢迎。

诺伊曼（Václav Neumann，1920—　）出生于布拉格，曾在布拉格音乐学院师从塔里希学习指挥课程，同时学习中提琴。1945年毕业，同年在捷克爱乐管弦乐团任中提琴演奏员，并参加了斯美塔那四重奏团，同样是任中提琴演奏员。1947年，诺伊曼首次登台指挥捷克爱乐管弦乐团，初展其指挥才干，渐受乐坛器重。1948年至1950年，他任捷克爱乐管弦乐团常任指挥，1950年起，

先后在布尔诺交响乐团、布拉格市立交响乐团、柏林喜歌剧院管弦乐团任指挥。1963 年回到捷克，再任捷克爱乐管弦乐团常任指挥，翌年任莱比锡格万特豪斯管弦乐团首席指挥和莱比锡歌剧院音乐监督和指挥。

诺伊曼从事指挥艺术的经历非常丰富，指挥曲目颇为广泛，其中以斯美塔那、德沃夏克、亚那切克等捷克作曲家的作品最为得心应手。

苏伊特纳（Otmar Suitner，1922—　）　德国指挥家，出生于奥地利的因斯布鲁克，就学于因斯布鲁克音乐学院，后入萨尔茨堡莫扎特音乐学院，师从奥地利指挥家克劳斯学习指挥，同时学习钢琴。1942 年任因斯布鲁克蒂罗尔州立剧院乐队指挥，1952 年起，在德、奥许多管弦乐团任指挥，1960 年任德累斯顿国立歌剧院及其管弦乐团的音乐总指导兼首席指挥，1964 年又任柏林国立歌剧院首席音乐总指导，同时兼任维也纳音乐学院指挥系主任。

苏伊特纳的指挥洒脱自如，富有朝气，他擅长莫扎特的音乐，被认为是莫扎特作品的最佳指挥者之一。

安德烈·普雷文（André Previn，1929—　）　美国指挥家、钢琴家、作曲家，出生于柏林，幼年在柏林接受音乐教育，六岁入柏林音乐学院师从布赖特豪普特学习指挥。第二次世界大战爆发后，举家迁往美国加利福尼亚，1943 年加入美国籍。十六岁时，普雷文进入米高梅电影公司音乐部工作，后因为电影配乐四次荣获奥斯卡单项奖而名噪一时。后向约瑟夫·阿克伦和马里奥·卡斯特诺沃—特德斯科学习作曲，向法国指挥家皮埃尔·蒙特学习指挥，1950 至 1952 年在美国军队中服役，1963 年首次登台指挥圣路易斯交响乐团，1967 至 1968 年任波士顿交响乐团音乐指导与指挥，1969 至 1979 年任伦敦交响乐团首席指挥，这期间还曾任匹兹堡交响乐团音乐指导与指挥。1979 年他在伦敦交响乐团退职以后，被授予名誉指挥的称号。除指挥外，普雷文的音乐创作和钢

琴演奏也取得了一些成就，他的作品有：大提琴协奏曲、吉他协奏曲、两首管乐五重奏和一组钢琴前奏曲，另外还有几部音乐剧和前面说过的为普雷文带来声誉的电影配乐。普雷文的钢琴演奏，初期被人称为出色的爵士乐钢琴家，后期改以古典音乐为主。演奏时善于把握作品的内涵与韵律，柔美抒情，富于朝气。

普雷文的指挥风格文静典雅，朴实亲切，擅长指挥萧斯塔科维奇、拉赫玛尼诺夫以及二十世纪英国作曲家的作品。

科林·戴维斯（Colin Davis，1927— ） 英国指挥家，出生于伦敦，最初在伦敦皇家音乐学院学习单簧管，后改学指挥。因担任俄罗斯芭蕾舞团指挥而声誉鹊起。1957 年成为 BBC 苏格兰交响乐团副指挥，后任萨多勒兹·威尔士歌剧院音乐指导和指挥，1966 年在纽约大都会歌剧院首次登台，指挥《彼得·格莱姆斯》（布里顿的歌剧，1944）获得成功，1967 至 1971 年任 BBC 交响乐团首席指挥，1971 年任英国科文特花园皇家歌剧院音乐指导，后又任波士顿交响乐团首席客座指挥和巴伐利亚广播交响乐团音乐指导与指挥。

戴维斯的指挥曲目广泛，尤其擅长莫扎特、柏辽兹和斯特拉文斯基的作品，其指挥风格稳健、明晰，音乐处理颇具新意，指挥动作洒脱，表情豪爽，而且朝气蓬勃。

劳林·马泽尔（Lolin Maazel，1930— ） 这位出生于法国巴黎的指挥家，堪称是一位神童，幼年随父母移居美国匹兹堡以后，9 岁便在纽约世界博览会上指挥大乐队演出，轰动一时，被誉为“天生的指挥家”。11 岁时，又客串指挥了美国国家广播公司（NBC）交响乐团和纽约爱乐管弦乐团，进一步显示了他的指挥天才。以后，在匹兹堡大学学习语言学和哲学，同时兼修小提琴和指挥，1949 年任匹兹堡交响乐团副指挥，两年后去意大利，专攻巴罗克音乐。从 1953 年在罗马正式登台指挥开始，马泽尔的足迹遍及欧洲各大乐团和音乐节，他的名声也沿着他的足迹不断传播

开来。

马泽尔虽然具有很高的音乐天赋，可还是有许多人认为他最初的成功多半是以年轻来引人注目的。在他以后的音乐中，逐渐显露出了成熟的迹象，以充沛的精力和正统的格调来告诉世人他并不是全靠“神童”扬名，而是位具有真实才华的指挥家。

马泽尔的指挥风格明快，音乐富于活力，力度对比鲜明，他的指挥曲目范围颇广，包罗古典到现代的许多音乐作品，其中最得佳评的还是这样一些作品：格什文的歌剧《波基与贝丝》、普罗科菲耶夫的芭蕾舞剧《罗米欧与朱丽叶》、柏辽兹的交响曲《幻想交响曲》等。在这些作品的演奏中，马泽尔充分显示出了所具有的音乐才华，给听众留下了深刻印象。

柯尔德（Kasimierz Kord，1930—　）出生于西伦斯克的波兰著名指挥家，自幼迷恋音乐，并渐渐显示出了他所具有的音乐天赋。1949 年，柯尔德来到苏联，入列宁格勒音乐学院学习作曲和指挥等课程。四年后回国，又入克拉科夫音乐大学专攻作曲和指挥。毕业后，先在华沙歌剧院任助理指挥，后在克拉科夫歌剧院任指挥，1969 至 1973 年间，柯尔德任波兰广播交响乐团艺术指导兼首席指挥，后在欧、美、亚许多国家交响乐团任客座指挥，1977 年起任华沙爱乐管弦乐团音乐指导和指挥。

柯尔德善于调动乐队的能动性，尽力发挥每个声部的音乐表现力，他擅长指挥萧斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、斯特拉文斯基以及其他现代作曲家的作品。

罗日杰斯特文斯基（Gennady Rozhdestvensky，1931—　）是苏联指挥家，出生于莫斯科，其父阿诺索夫是著名指挥家，其母娜达丽雅·罗日杰斯特文斯卡娅是著名女高音歌唱家，良好的家庭环境，从小就培养起了他对音乐的热爱。8 岁时进入莫斯科格涅辛音乐学校学习钢琴，10 岁进入莫斯科音乐学院从父亲学习指挥，同时师事伊格姆诺夫学习钢琴。

罗日杰斯特文斯基在学生时代就开始了他的指挥生涯，他曾任苏联大剧院的副指挥，并以客座指挥的身份指挥列宁格勒爱乐管弦乐团，以后曾在布达佩斯、贝尔格莱德国际青年联欢节上登台指挥，在华沙、布加勒斯特指挥过莫斯科青少年管弦乐团，这些经历都是他在莫斯科音乐学院毕业之前的事情。1955年，24岁的罗日杰斯特文斯基带着他那丰富的理论知识和实践经验离开了音乐学院，正式执起指挥棒。1956至1960年，他受苏联大剧院的聘请，任该院舞剧的指挥，1961至1973年任莫斯科广播交响乐团音乐指导兼首席指挥，并率乐团在欧、美、亚许多地方进行旅行演出，颇得好评。1974年任瑞典斯德哥尔摩爱乐管弦乐团首席指挥，1978年兼任BBC交响乐团首席指挥。

罗日杰斯特文斯基的指挥技巧卓越，善于启发乐队发挥主观能动性，对作品时代风格的掌握恰如其分，由他指挥演奏出的音乐，飘逸着明晰而精练的感觉。他的指挥曲目非常广泛，其中以指挥柴可夫斯基的三大舞剧：《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》及其交响曲，普罗科菲耶夫和西贝柳斯的作品而著称。另外，罗日杰斯特文斯基还在理论方面进行了一些探讨，著作有《指挥的手法》和《音乐的思想》等，读后颇有教益。

克劳迪奥.阿巴多（Claudio Abbado，1933— ）是一位蜚声乐坛世界的意大利指挥家，他在指挥艺术中所取得的光辉业绩为世人所瞩目。

阿巴多出生于米兰的一个音乐世家，其父是小提琴家，兄长是钢琴家、作曲家和米兰音乐学院的院长。在父兄的影响下，阿巴多的音乐天赋很早就充分地展现出来了，他曾在威尔第音乐学院学习指挥、钢琴和作曲，毕业后到维也纳师从匈牙利指挥家斯瓦洛夫斯基学习指挥。1960年参加纪念亚历山德罗·斯卡拉蒂诞生三百周年的音乐会，在米兰斯卡拉剧院首次登台指挥，一举获得成功。紧接着，阿巴多在纽约米特罗普洛斯国际指挥家比赛中

获头等奖，从而树立了国际声誉，跻身于世界指挥家的行列。1965年，阿巴多在萨尔茨堡音乐节指挥维也纳爱乐管弦乐团，1968年任斯卡拉歌剧院管弦乐团的首席指挥，成为世界最著名的指挥家之一。1971年应聘为维也纳爱乐管弦乐团的首席指挥，并首次参加慕尼黑音乐节，指挥了威尔第的歌剧演出，1973年维也纳莫扎特协会赠送给阿巴多"莫扎特纪念章"，以表彰他指挥莫扎特音乐作品所取得的成就。同年，阿巴多随维也纳爱乐管弦乐团到中国和日本访问演出，使我们领略到了他那指挥的风采和在他指挥棒下源源流出的音乐神韵。以后，阿巴多又被聘为伦敦交响乐团的首席客座指挥。

阿巴多的指挥风格明快、流利，能准确地把握不同时代、不同流派的音乐作品，在他众多的演奏曲目中，以指挥罗西尼、威尔第等意大利作曲家的歌剧作品著称于世，这也许是由于他对阐释这些歌剧作品具有许多有利的条件。另外，他也擅长指挥普罗科菲耶夫、斯克里亚宾和斯特拉文斯基等现代作曲家的作品。

小泽征尔（Seiji Ozawa，1935—　）是一位活跃于世界音乐舞台上的日本指挥家，出生于中国沈阳，1944年随父母返回日本，最初从丰增升学习钢琴，1951年入东京桐朋学园高等学校音乐科，从日本指挥家、大提琴家斋藤秀雄学习指挥。1959年毕业后，在斋藤秀雄的鼓励下前往欧洲留学，在巴黎从欧仁·比戈学习指挥，并师事卡拉扬，1960年去美国伯克希尔音乐中心学习指挥，在那里参加了合唱队演唱，并获得了指挥学生乐队的机会，参加了伯克希尔音乐中心举办的指挥比赛，荣获首奖和库谢维茨基大奖。他的指挥技巧进步很快，1960年担任了纽约爱乐乐团的助理指挥，1961年4月14日，小泽征尔在卡内基音乐厅首次登台指挥，一鸣惊人，在美国乐坛上确立了自己巩固的地位。此后，与大名鼎鼎的指挥家伯恩斯坦的一起工作，使小泽受益匪浅。在纽约爱乐乐团出访日本时任该团的音乐指导。在东京，小泽应邀指挥了日本

广播公司乐队，可遗憾的是经常同乐队成员发生矛盾，人们反对自己的同胞以专横的态度相待。尽管如此，小泽征尔每次回国仍应邀指挥日本的其他乐团。1964年，小泽征尔同芝加哥交响乐团接受了在拉维尼亚夏季音乐节的演出，1965年至1969年任多伦多交响乐团首席指挥，并率团到欧洲的许多地方旅行演出。1969至1974年任旧金山交响乐团音乐指导，任期未满，又接受了波士顿交响乐团预约，成为该团的终身指挥。一个著名的交响乐团挑选一位东方指挥家来担任德国指挥家穆克、法国指挥家蒙特、明希和库谢维茨基等指挥大师的接班人，这在历史上还是第一次，并且小泽还是统率这个乐团的最年轻的一位，这不能不使美国音乐界为之轰动。1978年，他率波士顿交响乐团访问日本时，曾经攻击和怀疑过他的才能的人，都怀着民族自豪感来欢迎他。

小泽征尔不仅具有指挥古典派和浪漫派音乐作品的卓越才能，还擅于处理现代派作品，一些令人望而生畏的总谱和一些趋于极端的欧美先锋派作品，他都能驾轻就熟，而且都照例背谱指挥，使人惊叹他的超群的技艺和勤奋。1976年和1978年，小泽征尔两次访问中国，指挥古典作品音乐会，将其圆熟的艺术风貌呈示在中国听众面前，并怀着孺慕之思重访了童年时代的旧居。

祖宾·梅达（Zubin Mehta，1936—　）　这位近年来声誉与日俱增的印度天才指挥家出生于印度孟买，其父是印度著名小提琴家和指挥家梅利·梅达。自幼接受父亲的音乐训练，7岁学习钢琴、小提琴，1954年进入维也纳国立音乐大学师从指挥系主任教授汉斯·斯瓦洛夫斯基学习指挥，1958年在英国利物浦青年指挥家国际比赛中获奖，后客串指挥过加拿大、法国、英国、瑞士、意大利、匈牙利、罗马尼亚、捷克斯洛伐克、波兰和苏联各著名乐团演出，并任维也纳爱乐乐团客座指挥。1961年，25岁的梅达已成绩斐然，就任美国洛杉矶爱乐乐团副指挥和音乐指导，成为当时领导世界著名乐团的最年轻的指挥家。1962年，梅达任加拿大

蒙特利尔交响乐团协作指挥。1963年起，梅达任洛杉矶爱乐管弦乐团的音乐指导和指挥，参加了萨尔茨堡音乐节，有一个时期还兼任以色列爱乐交响乐团的音乐顾问，并亲自执棒指挥这个乐团，在当地博得盛赞。1978年起，梅达任纽约爱乐管弦乐团音乐指导和指挥，达到了他指挥事业的高峰。

梅达以挥洒自如的浪漫主义风度和精湛的技巧著称，他的指挥感情充沛，富有时代气息；音乐处理爽朗细腻，表现出了独特风格，故此，在梅达的棒下很少有败笔。

洛佩斯·科博斯（Jesús López Cobos，1940— ） 西班牙指挥家，出生于西班牙托罗。在马德里大学专修哲学，获博士学位，并留校任教两年，这期间他任学校合唱团指挥，同时在马德里歌剧院任合唱指挥。1966年留学维也纳，从斯瓦洛夫斯基学习指挥，同时学习钢琴、小提琴及声学，三年后，荣获贝桑松国际指挥家比赛第一名，同年在布拉格指挥青年爱乐管弦乐团，1970年，洛佩斯·科博斯任柏林德意志歌剧院常任指挥，后在欧美各大歌剧院与交响乐团任客座指挥。1980年起，任柏林德意志歌剧院音乐指导和首席指挥，并兼任伦敦爱乐管弦乐团首席客座指挥。

洛佩斯·科博斯是活跃在国际乐坛上当代最出色的西班牙指挥家，他不仅能成功地驾驭音乐会演出，而且能出色地指挥歌剧演出和合唱音乐会。他的指挥生气勃勃，充满了激情。

雅诺夫斯基（Marek Janowski，1940— ） 波兰指挥家，出生于华沙，幼年时移居德国，曾在科隆音乐学院学习指挥，后去意大利锡耶纳基吉阿那音乐学院学习，毕业后在意大利管弦乐团从事指挥。1962至1964年任杜赛尔多夫科隆歌剧院常任指挥，1972至1973年任汉堡国立歌剧院常任指挥，1975年起任多特蒙德市立歌剧院音乐指导和指挥，并兼任多特蒙德交响乐团首席指挥。

雅诺夫斯基擅长指挥演奏瓦格纳、里查·施特劳斯以及波兰

现代作曲家彭德雷斯基等人的作品。

穆蒂（Riccardo Mutti，1941—　）　意大利指挥家，出生于那不勒斯，自幼学习钢琴，曾在那不勒斯音乐学院学习钢琴，后入威尔第音乐学院学习指挥、作曲，1967年在维多·康狄里国际指挥家比赛中获头奖，1969年任佛罗伦萨五月音乐节常任指挥，后任英国爱乐管弦乐团首席指挥。1980年起任费城交响乐团音乐指导与指挥，使这个世界著名的交响乐团更具艺术魅力，演奏水平更为引人注目。

穆蒂的指挥富于动力性，指挥曲目广泛，其中最杰出的首推柴可夫斯基的《悲怆交响曲》。

第二节　歌唱家

伊丽莎白·施娃茨科普夫（Elisabeth Schwarzkopf，1915—　）第二次世界大战后，欧洲艺术歌坛上出现了两颗璀璨的巨星，其中之一就是出生于波兰的德国女高音歌唱家施娃茨科普夫。

施娃茨科普夫于1934年在柏林高等音乐学院接受全面音乐教育，其中以声乐作为其主修课。1938年，施娃茨科普夫在柏林市立歌剧院首次登台亮相，扮演了瓦格纳的歌剧《帕西法尔》中的卖花姑娘这一角色，初露锋芒，引起了很多人的重视。翌年，施娃茨科普夫在维也纳首次举行个人独唱音乐会时，倍受名指挥家贝姆的赏识，使她顺利地进入了维也纳歌剧院这个歌剧王国中的圣地，从此，佳评如涌，名声大噪，其足迹也开始遍及欧洲各地的歌剧舞台。

施娃茨科普夫扮演过众多的歌剧角色，其中以莫扎特和理查·施特劳斯歌剧中的表演最为杰出，她扮演的《风流寡妇》中的哈娜这个角色可以说无与伦比。施娃茨科普夫是本世纪最为细致敏感，最能引起听众共鸣的歌唱家之一，她的演唱表情变化幅度很大，表演自然生动，典雅高贵，能够恰如其分地驾驭从莫扎

特到沃尔夫甚至更新的作曲家创作的歌剧中的角色，她的许多歌剧唱段被制成唱片、磁带，广为流传。

雷纳塔·泰巴尔迪（Renata Tebaldi，1922—　）出生于意大利的比萨洛，17岁进入帕尔玛音乐学院学习钢琴，当声乐教授偶尔听到她的歌唱时大为叹赏，并热心地劝其改学声乐，由此，泰巴尔迪便投身于歌剧事业之中，成为第二次世界大战后出现的最受人们爱戴的意大利女高音歌唱家。

泰巴尔迪的成长曾受到大指挥家托斯卡尼尼的热心扶植。托斯卡尼尼选用她参加1946年米兰斯卡拉歌剧院重新开张的演出，泰巴尔迪不负众望，大获成功，并因此也一跃成名。第二年，她在科文特花园剧院登台演唱了由意大利指挥家维克多·德·萨巴塔指挥的威尔第的《奥瑟罗》和《安魂曲》，同年首次访美演出，又扮演了威尔第歌剧《阿伊达》中的主角。1955年起，泰巴尔迪经常出现在纽约大都会歌剧院的舞台上，她那平稳熨帖的优美歌声，以及发挥无遗的艺术感染力，使她享誉不衰。在泰巴尔迪扮演过的歌剧角色中，以威尔第和普契尼歌剧中的戏剧性角色最为突出。

玛丽亚·卡拉斯（Maria Callas，1923—1977）是第二次世界大战后享有"歌剧界女王"之称的美国女高音歌唱家，虽然她恃才傲物，个性倔强，但人们在聆听她那动人的演唱时都如醉如痴，折服不已。

卡拉斯出生于纽约，父母均为希腊人，13岁时举家回到希腊，并在雅典完成了她的初期音乐教育。1938年，在雅典首次登上歌剧舞台，扮演《乡村骑士》（1889，意大利作曲家马斯卡尼所作）中的桑图扎。1947年，在意大利扮演了意大利作曲家蓬基耶利的歌剧《歌女拉乔孔达》中的女主角，她那精彩的演唱，使歌剧之乡的观众无不为之喝彩。同年与意大利富豪梅内吉结婚，婚后改名为玛丽亚·梅内吉尼·卡拉斯。五十至六十年代初，卡拉斯定

期在米兰斯卡拉歌剧院演出，并辗转于美国大都会和英国伦敦科汶特花园剧院，其歌声也随着她的足迹不断传播开来。

卡拉斯擅长演唱美声唱法时期的歌剧作品，如贝利尼的《诺尔玛》（这是卡拉斯的拿手剧目之一）、《梦游女》和《海盗》，多尼采蒂的《安娜·波莱娜》，凯鲁比尼的《美狄亚》等，在恢复人们对美声唱法以及这些歌剧作品的兴趣方面倾注了深厚的感情。当然，她的声乐技巧并非完美无瑕，但她作为歌剧演员那非凡的气宇大大地弥补了她的不足，如在《茶花女》中扮演维奥列塔，就成功地塑造了一个令人着魔的女性形象，使卡拉斯声名显赫的应首推她所扮演的卡门这一角色。

六十年代后期，卡拉斯意识到自己的嗓音正在衰败而脱离了歌剧舞台，虽有重返舞台的诺言，终未能实现。七十年代，她的身影最后一次出现于伦敦的音乐会上，之后便潜心于教学之中。

卡拉斯虽录有大量唱片、磁带，但并不能给人以完整的艺术形象，因为她是一位舞台艺术大师，一位具有高度戏剧智慧的歌唱家，她的全部艺术魅力，需要人们身临她舞台上的角色之时才能体味到的。

蒙特塞拉特·卡瓦列（Montserrat Caballe，1933— ） 西班牙女高音歌唱家。学于巴塞罗那利切奥音乐学院，师从肯尼和安诺瓦齐两位导师。1954 年荣获利切奥金质奖章。1956 年参加巴塞尔歌剧团，先后成功地演唱了《魔笛》（莫扎特的两幕歌剧）中的帕米娜、《托斯卡》和《阿依达》中的主角、《低地》（达尔伯特作曲的两幕歌剧）中的玛尔塔、《埃莱克特拉》（理查·施特劳斯的独幕歌剧）中的克里索特米特等角色。自 1959 年起先后活跃于不来梅、米兰、维也纳、巴塞罗纳和里斯本的歌剧院，所到之处都博得盛赞。1961 年蒙特塞拉特与男高音歌唱家玛尔蒂结婚，婚后仍频繁地从事演唱活动。

蒙特塞拉特以演唱多尼采蒂和威尔第的剧目而享誉乐坛。她

的歌声清心悦耳、美妙温和、一气贯穿，唱高音时柔若游丝，唱长乐句时可以从容不迫，唱难度较大的乐句时又能驾驭自如，不论是罗西尼和贝利尼的华丽旋律，还是威尔第的端庄角色，她都能处理的恰如其分。蒙特塞拉特录制了大量唱片，其中包括整部歌剧、歌剧选曲、歌曲以及威尔第的《安魂曲》和布拉姆斯的《德意志安魂曲》等等。

柯索托（Fiorenza Cossotto，1935—　）是一位黑发碧眼、长相甜美的意大利女中音歌唱家，生于克雷森第诺。这位年轻的歌唱家，擅长扮演富于戏剧性的角色，她即使和施娃茨科普夫、卡拉斯同台演出，也会毫不逊色。她的歌声丰富美妙，音域宽广，音色柔和且有光泽，她那高超绝伦的演唱技巧把听众带进了羽化登仙的境界之中。

柯索托录有许多名唱片，计有《假面舞会》、《蝴蝶夫人》、《游吟诗人》等等。

班布丽（Grace Bumbry，1937—　）是位黑人女低音歌唱家，出生于美国圣路易斯。在波士顿及芝加哥西北大学毕业后，进入音乐院校专攻音乐，成为罗特·雷曼的得意门生，曾多次在比赛中获奖，并得特别奖学金前往欧洲留学。班布丽在路易斯和旧金山两个乐团的演奏会上首次亮相，成绩斐然，展露头角。遂受聘转入巴塞尔歌剧院任女中音，后又辗转于巴黎歌剧舞台。在此期间，曾扮演过许多歌剧角色并演唱了大量的艺术歌曲，如《阿依达》中的安娜丽丝，《唐豪瑟》中的维纳斯及韩德尔的《弥赛亚》等。

弗兰科·科雷利（Franco Corelli，1923—　）出生于意大利的安科纳。这座临近亚德里亚海的小城镇是初建于公元前四世纪的古老海港，人口虽不足十万，但却以孕育歌唱家而为世人所仰慕，如素有男高音之王称号的吉利（1890—1957）和女高音歌唱家柴克蒂均出生于此地。

科雷利自幼秉赋得天独厚，但在 20 岁以前还不曾产生过成

为歌唱家的念头，一直是利用留声机模仿著名歌唱家的演唱来作为自己的业余爱好。1951 年，听从友人的建议，科雷利参加了佛罗伦萨五月音乐节的歌唱比赛，结果获得了优胜，自此才正式踏入歌坛。科雷利靠着自己的勤奋与聪慧，渐渐赢得了人们广泛的承认。1952 年，科雷利在意大利翁布里亚地区的斯波烈特初次登台献艺，虽不是扮演主角，但由于他那出色的演唱，赢得了听众由衷的赞誉。1953 年，科雷利登上了意大利最著名的歌剧院——米兰斯卡拉歌剧院的舞台，1961 年 1 月 27 日又初次现身于纽约大都会歌剧院，博得了空前盛赞，成为最得人望的男高音之一，之后，便开始了在世界各大剧院的旅行演出。

科雷利是一位出色的戏剧男高音，其宏亮而充满热情的歌声，极为美妙动听。在歌喉的运用上，科雷利也有独道之处，他的音色甜美圆润，柔中有刚，扣人心弦。为了保有他的歌剧舞台上的盛誉，科雷利除了平时不懈地研究歌谱，努力挖掘音乐潜在的表现力以外，对日常生活习性也很注意，他从不沾烟染酒，在演唱的前一天便开始禁止自己高声交谈，非常细心地保养自己的声带。每当上演新剧目以前，他总要反复阅读歌谱、酝酿剧情，甚至把全部音乐背念一番。此外，他还经常利用录音带来研究自己的演唱，以矫正缺点。由此可见，科雷利是一位对艺术很严肃的人。

卡洛·贝尔贡齐（Carlo Bergonzi，1924—　）出生于意大利帕尔马的戏剧男高音，初学男中音，入博伊托音乐学院，因反对法西斯而被囚禁，第二次世界大战以后恢复了自由。1948 年，作为男中音歌唱家，贝尔贡齐初次登台于意大利的莱切，扮演了罗西尼歌剧《塞维利亚理发师》中的费加罗。两年后，他开始学习男高音的曲目。1951 年他作为男高音歌唱家初次登台于柏里，演唱了乔尔达诺歌剧《安德烈·谢尼埃》中的剧名角色，同年应意大利广播电台之邀，参加纪念威尔第逝世五十周年的演出。1953 年，他初次登上米兰斯卡拉歌剧院的舞台，演唱了奥柏歌剧《马萨尼

埃洛》中的角色，并参加该剧院的正常演出。1956至1974年，贝尔贡齐参加了纽约大都会歌剧院的正常演出，除扮演威尔第歌剧中的男主角外，还演唱其他作曲家的作品，如多尼采蒂的《爱的甘醇》、博伊托的《梅菲斯托费勒斯》、马斯内的《玛侬》、莱翁卡瓦洛的《丑角》、马斯卡尼的《乡村骑士》等。1962年起，贝尔贡齐多次出现在伦敦科汶特花园剧院的舞台上，扮演的角色有：《命运的力量》中的阿尔瓦罗、《游吟诗人》中的曼里科，《假面舞会》中的里卡尔多、《阿依达》（以上均为威尔第作曲）中的拉达梅斯和《托斯卡》（普契尼作曲）中的卡瓦拉多西。

贝尔贡齐美妙的歌喉，曾受到良好的训练，音质柔和甜美。高音光辉透亮，低音亦细腻温和，其演唱真挚感人，是当代最得佳评的男高音歌唱家之一。

尼古莱·盖达（Nicolai Gedda，1925— ） 瑞典与俄罗斯血统的瑞典男高音歌唱家。生于斯德哥尔摩，其父曾是库班河哥萨克唱诗班的歌手。

盖达童年就学于莱比锡，1934年随全家迁居斯德哥尔摩，在当地俄罗斯教堂里唱歌，1950年师从卡尔·马丁·奥厄曼学习声乐，在尼尔森歌唱比赛中获奖，后入斯德哥尔摩音乐学院深造。1952年4月8日初次登台于斯德哥尔摩歌剧院，扮演了法国作曲家亚当歌剧《隆瑞莫的驿车夫》中的夏佩卢获得了成功，被誉为皇家歌剧院中一颗“灿烂的新星”。1952年首次登上意大利米兰斯卡拉歌剧院的舞台，并应德国作曲家奥尔夫的邀请，在他的歌剧《阿夫罗迪特的胜利》中扮演主角。1954年2月在巴黎歌剧院演出的《奥伯龙》（韦伯的三幕歌剧）中扮演胡翁这一角色。翌年又在伦敦科汶特花园剧院首次登台，扮演威尔第歌剧《弄臣》（又译《利哥莱托》）中的公爵。1957年起，盖达经常活跃在纽约大都会歌剧院的舞台上，1964年还在梅诺蒂的歌剧《最时髦的蛮子》在美国的首演中扮演科达纳。在他所扮演的众多歌剧角色中，以演

唱柏辽兹的歌剧《本韦努托·切利尼》的主角最为出色，这一角色是他的拿手好戏。

盖达录有一百多张歌剧、轻歌剧、清唱剧和利德（利德一词原意为“歌曲”，现已专用于舒伯特、舒曼、布拉姆斯、沃尔夫、理查·施特劳斯等人的德国浪漫歌曲）唱片，1969年在科汶特花园剧院的演出也录制成了唱片。盖达能用七种语言来歌唱。他掌握了大量歌剧和音乐会曲目，还能驾驭各种音乐风格。他和已故的毕约林，同为扬名世界的瑞典男高音。

詹姆斯·金(James King，1925—　)　美国男高音歌唱家，在获得堪萨斯市立大学音乐硕士学位后便开始了歌唱生涯，师从辛尔和洛伦斯，1961年作为辛辛那提美国歌剧院的获奖者被送往欧洲深造，初次登台于佛罗伦萨的佩尔戈拉歌剧院，扮演了普契尼歌剧《托斯卡》中的卡瓦拉多西，他的演唱使歌剧之乡的听众为之叹服。1962年金任柏林德意志歌剧院驻院演员，扮演的第一个角色是理查·施特劳斯歌剧《玫瑰骑士》中的意大利男高音歌手，以后继续扮演意大利和法国歌剧中的抒情角色，并逐渐转向表现英雄气概的曲目。1963年，他在萨尔茨堡演唱了格鲁克歌剧《伊菲姬尼在奥利德》中的阿希尔，同年在维也纳他又扮演了理查·施特劳斯歌剧《阿里阿德涅在纳克索斯》中的巴库斯，1965年他在拜雷特演唱了瓦格纳歌剧中的角色，1966年他在大都会歌剧院演唱了贝多芬歌剧《菲岱里奥》中的弗洛雷斯坦，1968年在米兰斯卡拉歌剧院演唱了普契尼歌剧《图兰朵特》中的卡拉夫。在此之前，他还在伦敦科汶特花园剧院演唱了理查·施特劳斯歌剧《没有影子的女人》中的皇帝。他的这些经历确立了他在世界歌剧舞台上的地位，也充分显示出他在歌剧艺术中的天赋。1974年在旧金山歌剧院的演唱又增加了新曲目：威尔第歌剧《奥瑟罗》的主角。

如上所述，詹姆斯·金的演唱曲目非常广泛，其中以演唱瓦

格纳歌剧中角色特别成功。

詹姆斯·麦克拉肯（James McCracken，1926—　）美国男高音歌唱家，学于哥伦比亚大学，最初的舞台经验是在罗克西剧院和百老汇参加合唱中获得的，这一方面是由于他的爱好，一方面是因为他要以此增加经济收入。1952年麦克拉肯师从W. 伊基济尔正式学习声乐，并在这位教师的提携指导下登台扮演了《艺术家的生涯》中的鲁道夫，首次向人们显示出他在这方面的才华。翌年，他在大都会歌剧院演唱同一歌剧中的配角帕尔皮诺尔，到这一演出季结束时，共演唱了126场，超过了剧团中的任何一位演员，但都是一些次要的角色。1957年他脱离了大都会，去欧洲歌剧院寻求发展的机会，在波恩歌剧院扮演了韦伯歌剧《自由射手》中的马克斯、威尔第歌剧《阿伊达》中的拉达梅斯和莱翁卡瓦洛歌剧《丑角》中的卡尼奥。1959年应邀在美国哥伦比亚特区华盛顿歌剧院扮演威尔第歌剧《奥瑟罗》中的主角，这一角色是他至此演唱的最著名的角色。以后，麦克拉肯在苏黎世、维也纳、伦敦、纽约的各大歌剧院成功地塑造了许多歌剧角色，在他之前，纽约还没有一个美国人唱过奥瑟罗这一角色，他的足迹遍及世界各大歌剧院。他的曲目包括《菲岱里奥》中的弗洛雷斯坦、《卡门》中的唐·霍塞、《图兰多特》（普契尼作曲）中的卡拉夫、《游吟诗人》（威尔第作曲）中的曼里科、《命运的力量》中的堂阿尔瓦罗、《阿里阿德涅在纳克索斯》中的巴克胡斯、《黑桃皇后》（柴可夫斯基作曲的三幕歌剧）中的盖尔曼、《参孙与达丽拉》（圣·桑作曲的三幕歌剧）中的参孙和《先知》（梅耶贝尔作曲的五幕歌剧）中的约翰。

麦克拉肯以忧郁的男高音音色和热情洋溢的歌喉激动人心。他的妻子是女中音歌唱家桑德拉·沃菲尔德，夫妻合写了一本记载他们的生活和艺术经历与追求的自传——《家庭里的明星》（1971）。

卢恰诺·帕瓦罗蒂(Luciano Pavarotti, 1935—) 享誉国际乐坛的意大利男高音歌唱家，师从阿里戈·波拉和埃托雷·坎波加利亚尼。1961年在雷焦·埃米利亚剧院的国际声乐比赛中荣获金奖，引起了意大利歌剧界的关注，同年在该剧院初次登台，扮演《艺术家的生涯》中的鲁道夫，1963年出国演出，在阿姆斯特丹扮演了《拉美莫尔的露契亚》(多尼采蒂作曲的三幕歌剧)中的埃德加尔多，在伦敦科汶特花园剧院代替斯特凡诺又扮演了鲁道夫，1964年在格林德包恩歌剧院呈献他的歌唱技艺，翌年他访问了澳大利亚，与萨瑟兰·威廉森歌剧团合作，扮演了埃德加尔多，萨瑟兰扮演卢恰，二人多次同台演出歌剧，配合默契，并录制了唱片，1965年他首次在米兰斯卡拉歌剧院登台，扮演了《利哥莱托》(威尔第作曲的三幕歌剧)中的曼图亚公爵，1967年参加了为纪念托斯卡尼尼诞生一百周年在米兰斯卡拉歌剧院演出威尔第的《安魂曲》，1968年，在美国的旧金山和纽约大都会歌剧院演唱了埃德加尔多和《军中女郎》(多尼采蒂作曲的两幕歌剧)中的托涅。帕瓦罗蒂所扮演的其他歌剧角色还有贝利尼歌剧《梦游女》中的埃尔维诺，多尼采蒂歌剧《爱的甘醇》中的内莫里诺，普契尼歌剧《托斯卡》中的卡瓦拉多西、《茶花女》中的阿尔弗莱德和《游吟诗人》中的曼里科。

帕瓦罗蒂有着令人叹服的精彩唱工，他那充满激情与力感，并伴有深宏的胸声的歌声，无不使人叫绝。在他扮演的众多角色中，博得一致佳评的是在卡拉扬的指挥下演唱的普契尼的《艺术家的生涯》中的鲁道夫和贝利尼的《清教徒》中的阿尔图罗。帕瓦罗蒂录制的唱片、磁带数量之多、曲目之广，也是很少有人能与之匹敌的。

1986年6月，帕瓦罗蒂偕同热那亚歌剧团来我国访问演出，在北京演出了《艺术家的生涯》，并举行了独唱音乐会，受到了中国听众的热烈欢迎。

普拉西多·多明戈（Placido Domingo，1941— ） 著名的西班牙男高音歌唱家，父母都是演唱名为“萨苏埃拉”的西班牙民族歌剧的歌唱演员，多明戈就是在跟随父母巡回演出的环境下长大的。9 岁时全家迁居墨西哥，多明戈也加入了萨苏埃拉的演出，扮演童角。以后，被逐渐培养成了男中音歌手，后又转变为男高音。他曾在以色列特拉维夫演唱了两年歌剧，1966 年 8 月 9 日在纽约大都会歌剧院初次登台，扮演了《乡村骑士》中的图里比，由于表现出色，由此确立了多明戈在歌剧舞台上的地位，此后连续演唱了《丑角》（莱翁卡瓦洛作曲并编写台本的两幕歌剧）中的卡尼奥、《托斯卡》中的卡瓦拉多西、《蝴蝶夫人》（普契尼作曲的两幕歌剧）中的品克尔顿、《游吟诗人》中的曼里科、《茶花女》中的阿尔弗莱德、《阿伊达》中的拉达梅斯和《卡门》中的唐·霍塞。

除歌唱外，多明戈还有着良好的钢琴基础，在练唱时他可以自弹伴奏。这主要应归功于幼年时父母对他的严格要求。多明戈曾在汉堡、米兰、科汶科花园和欧洲的其他城市演唱过，据他自己统计，1966 年至 1977 年 4 月，他在纽约大都会歌剧舞台上共扮演了 74 个歌剧角色，共登台 108 次。

多明戈的嗓音清脆流畅，刚柔兼备，他掌握了美声唱法的精髓，不仅擅长意大利歌剧中的角色，在瓦格纳的歌剧演唱中也具有很深的造诣，同时，他所演唱的抒情歌曲也有着使人难以忘怀的艺术魅力。

第三节 演奏家

当代演奏家如繁星点点，我们不可能全部触及到，只能挑选少数演奏家作为代表。

钢琴家

霍洛维茨（Vladimir Horowitz，1904— ）出生于乌克兰的基辅，3岁起开始学习钢琴，7岁便可以举行独奏音乐会。霍洛维茨曾师从谢尔盖·塔诺夫斯基，入基辅音乐学院后，又师从费利克斯·布鲁门费尔德，他在与这两位老师的接触中得到很大教益。1922年，霍洛维茨在哈尔科夫首次正式登台演出，1925年他到欧洲进行旅行演出，1928年与纽约爱乐管弦乐团合作演出了柴可夫斯基的《第一钢琴协奏曲》，以上演出使霍洛维茨名噪一时，奠定了其不朽声誉。尤其是他演奏的《第一钢琴协奏曲》，使他不得不举行多次独奏音乐会来满足听众对他演奏的欣赏要求。此后，他与各国著名交响乐团合作演出。1933年，与大指挥家托斯卡尼尼的女儿汪达结婚，1944年，霍洛维茨 加入美国国籍，1953年起因健康暂时退出乐坛，直到1965年在卡内基音乐厅举行了独奏音乐会，才表明他又恢复了演出活动。1978年为庆祝自己来到美国五十周年，在卡内基音乐厅演奏了拉赫玛尼诺夫的《第三钢琴协奏曲》，赢得盛誉。

霍洛维茨是本世纪诞生的一位钢琴奇才，他那机械般坚定而又敏锐的手指，能够制造出确凿明亮的音响，使每一个音符都能迅速飞跃而出，传遍近远，散发成点点火花。霍洛维茨可以随心所欲地表达乐曲的速度、节奏与和弦的妙境，但绝不是无章法，他那清澄敏捷的击键是如何的迷人，在他冷峻的琴韵中，浸透出一缕诗情。他的演奏技巧辉煌潇洒、富有气势，能够准确地表达作品的内涵，他是当代最具代表性的钢琴家。

斯维亚托斯拉夫·里赫特（Sviatoslav Richter，1915— ）苏联最杰出的钢琴家之一。1960年访问美国，1961年初访英国，在此之前，通过唱片的传布，他在这两个国家早已名声鹊起。他的琴声把他的名字同贝多芬和舒伯特的关系联系的十分密切，人

们认为他忠实地解释了这两位维也纳大师的音乐。普罗科菲耶夫的《第九钢琴奏鸣曲》就是题献给他的。作为音乐家，他自我要求非常严格，在英国阿尔德堡和爱丁堡音乐节上，作过令人难忘的表演。苏联政府批准他每年出国在法国图尔举行他自己的音乐会。

吉列勒斯(Emil Gilels，1916—1985)　著名的苏联钢琴家，出生于敖德萨，是位5岁就获准进入音乐学校学习的神童。1926年在敖德萨首次登台演出，显示出了他在钢琴方面所具有的天赋。同年入敖德萨音乐学院，从林戈尔巴德学习钢琴，1933年获全苏音乐比赛的钢琴一等奖，这一荣誉对年仅17岁的基列勒斯来说，是一次很大的鼓励。1935年，他考入莫斯科音乐学院，师从苏联钢琴家、著名钢琴教育家涅高兹，第二年参加维也纳国际钢琴比赛，荣获第二名。1938年参加布鲁塞尔国际钢琴比赛荣获第一名，引起国际乐坛的关注。同年毕业于莫斯科音乐学院并留校任教，同时与欧美著名交响乐团合作多次举行音乐会。

吉列勒斯曾录制了贝多芬、勃拉姆斯、柴可夫斯基的钢琴协奏曲唱片全集，获得了很高的评价。他的演奏明朗清晰，平稳深沉，发音富有弹性，音乐浪漫而又不失其理智，风格颇为高贵，被认为是现代最优秀的钢琴家之一。

斯蒂芬斯卡·车尔尼(Stfanska Czerny，1922—　)　波兰女钢琴家，出生于克拉科夫，是奥地利著名钢琴教育家、作曲家卡尔·车尔尼的后裔，其父是当地音乐学院的钢琴教授，她自幼从父学习钢琴，以后又赴巴黎，师从法国钢琴家、指挥家科尔托。1949年，车尔尼在波兰肖邦国际钢琴比赛中获得第一名，从此开始了巡回欧洲的旅行演出。1952年，为了表彰车尔尼在国内外介绍波兰音乐所做出的卓越贡献，波兰政府给她颁发了奖章。同年，她应聘任克拉科夫音乐学院的钢琴教授。

自肖邦之后，波兰的音乐事业发展迅速，优秀钢琴家辈出，斯

蒂芬斯卡·车尔尼正是其中之一。她的演奏具有女性所特有的细腻和柔丽，并能准确自如地表现作品的深邃内涵。尤其是对肖邦作品中所具有的细微的诗情，更是能够表现的动人而精妙，她曾在电影《肖邦青年时代》中担任钢琴演奏，为再现肖邦的音乐艺术风格做出了贡献。此外，斯蒂芬斯卡·车尔尼还录制了大量唱片。

弗朗索瓦（Samson Francoisw，1924—1970） 法国钢琴家，出生于德国的法兰克福，自幼显示出非凡的音乐才能，6 岁时随玛斯卡尼来到意大利，在玛斯卡尼的指挥下举行了最早的独奏音乐会，由此可见他是多么早熟。随后，弗朗索瓦便开始了在瑞士、奥地利、德国、南斯拉夫等地的演奏旅行，以“神童”的称号享誉欧洲乐坛。7 岁时，弗朗索瓦参加了贝尔格莱德音乐学院举行的音乐比赛，获得钢琴一等奖，14 岁时入巴黎音乐学院，师从著名钢琴家玛格里特·隆。5 年以后，以优异的成绩结束了他的学业，并在隆·蒂博国际钢琴比赛中荣获冠军，从此，跻身于世界名演奏家之列。

弗朗索瓦被认为是科尔托之后法国钢琴界最杰出的代表，他的演奏个性突出、感觉敏锐，音乐感情起伏很大，充满了激情，虽不属技巧派的巨匠，但却能够生动地表达出音乐的内在气质，他的特征在于音色变化的多彩多姿，速度缓急恰到好处，近乎达到了完璧无缺的程度。弗朗索瓦的演奏曲目颇为广泛，尤以演奏肖邦的作品见长，他曾录制了肖邦钢琴音乐的唱片全集和德彪西、拉威尔等法国现代作曲家钢琴作品的唱片，以及普罗科菲耶夫的钢琴奏鸣曲和协奏曲唱片。

弗朗索瓦是一位前途无量的钢琴家，但令人婉惜的是他于 1970 年 10 月 22 日去世，享年只有 46 岁。

克莱本（Van Cliburn，1934— ） 美国钢琴家，出生于施里夫波特，自幼从慈母学习钢琴，后入朱丽亚音乐学院师从露吉娜·

列文，12 岁时与休斯顿交响乐团合作首次登台演出，1952 年获朱丽亚特协奏曲比赛奖，1954 年毕业于朱丽亚特音乐学院，同年与纽约爱乐交响乐团合作在美国各地演出，并获得了达拉斯的戴雷奖、科休斯柯基金会的肖邦奖和美国列文特里特一等奖。1958 年，在莫斯科第一届柴可夫斯基钢琴比赛中，克莱本获得了第一名，轰动了世界。担任评判员的苏联大钢琴家李赫特听了克莱本演奏柴可夫斯基《第一钢琴协奏曲》之后，向身边的人说："这是到目前为止我所听到的最令人惊异的钢琴演奏。"比赛后所录制的柴可夫斯基《第一钢琴协奏曲》的唱片，在两周内竟售出了近一百万张，这在当时也成了一项纪录。

克莱本的演奏技巧精湛纯熟，音色丰富多彩，他的音乐洋溢着一股青春的梦幻与热情，充满了甘美清纯的意境。

傅聪（1934— ） 可能是拥有世界声誉的第一位中国钢琴家，出生于上海，其父为我国著名文学家、罗曼·罗兰的研究者、上海艺术大学英法文学系教授傅雷。傅聪自幼深受家庭环境熏陶，3 岁时即显露出音乐方面的禀赋，8 岁时开始学习钢琴，10 岁投奔上海交响乐团（或称"上海工部局交响乐团"）指挥、意大利钢琴家马利奥·巴契门下接受音乐教育，为以后从事钢琴演奏打下了良好的基础。少年时代，由于父亲的教导，傅聪广泛地阅读了中国古典文学名著，丰富了自己中国传统文化的素养。1953 年，傅聪参加了布加勒斯特国际钢琴比赛，荣获第三名和一笔奖学金，于是前往波兰，进入华沙音乐学院深造钢琴，1955 年三月，参加了第五届肖邦国际钢琴比赛，又夺季军与演奏"马祖卡"的最佳奖，一跃成名，此后便活跃于欧美乐坛上，成为职业钢琴家，1960 年与小提琴大师梅纽因之女结婚，1979 年开始，傅聪多次回国讲学、演出，1982 年应聘担任了中央音乐学院钢琴兼职教授。

傅聪是一位具有渊博的学识、敏锐的思维和富于诗人气质的钢琴家，他那精致的技巧、细腻的处理，赋予音乐以意境深邃的

韵味。傅聪的演奏曲目颇为广阔，上自巴赫、斯卡拉第，下至巴托克、普罗科菲耶夫，他都能胜任自如，他凭借自己对中国传统文化的深厚素养，常使自己对欧洲音乐的诠释别具一格，包容了东方文化的神韵。傅聪是一位拥有东方人纤细感觉、同时又具有一流演奏技巧的钢琴家，在他众多的演奏曲目中，尤以擅长演奏莫扎特、肖邦和德彪西的作品而著称。

阿劳(Claudio Arrau，1903—) 闻名于世的南美钢琴家，出生于智利的奇里安，据说这位神童在尚未正式学习钢琴之前，就能背谱弹奏贝多芬的奏鸣曲，5岁时在圣地亚哥举行了钢琴演奏会，6岁入圣地亚哥音乐学院，鉴于他在学业上的成绩，智利政府选派阿劳去柏林舒特伦音乐学院留学深造，这时的阿劳年仅7岁。在柏林时，阿劳师事克劳塞，克劳塞是李斯特的高徒，是莱比锡乐派的名教师，在他的精心指教下，阿劳的成就超出了人们的预料，11岁时正式登上了柏林的音乐舞台，初展风采，给听众留下了深刻的印象。1927年，阿劳参加了日内瓦国际音乐比赛，以其令人叹服的演奏，夺得了头奖，从而蜚声于欧美乐坛。

阿劳虽是南美人，但音乐教育却继承了贝多芬、车尔尼、李斯特和克劳塞的德国传统，因此，在弹奏德国音乐作品时，他的诠释毫不逊于任何一位德国钢琴家，他的演奏既忠实于原作，又有其恰当的发挥，风格明晰，音色动人，充分流露出钢琴大师的风貌。

鲁宾斯坦(Artur Rubinstein，1887—1982) 钢琴诗人肖邦的祖国，多少年来孕育出了众多的钢琴名家，其中最著名的应首推阿图尔·鲁宾斯坦，他是一位演奏风格绚丽、气势宏伟的现代钢琴泰斗，令人有十九世纪钢琴大师李斯特再世之感。有一年，美国时代杂志在介绍世界四大钢琴家时，把鲁宾斯坦的大名排在了首位，其后才是捷克钢琴家塞尔金、霍洛维茨和李斯特，可见鲁宾斯坦的人望之隆，风头之健。

鲁宾斯坦出生于波兰罗兹，幼年即显示出了令人惊异的音乐天赋，4 岁开始学习钢琴，随即来到柏林接受音乐教育，经 J. 约阿希姆推荐，鲁宾斯坦从 K. H. 巴尔特学习钢琴，从 R. 卡恩和 M. 布鲁赫学习音乐理论。12 岁时在约阿希姆的指挥下，首次登台于柏林，演奏了莫扎特《A 大调钢琴协奏曲》，从此，鲁宾斯坦便开始了他那光辉而又漫长的钢琴演奏生涯。

作为本世纪的钢琴泰斗，鲁宾斯坦具有幅度宽广的技巧，他的演奏光华万丈，令人耳目清新。其华丽的演奏虽属名匠派作风，但也具有极高的艺术气息，鲁宾斯坦如同就是音乐的化身，他能以接近完美无瑕的明快技巧，将乐曲中诗一般的感情充分表达出来，他的演奏荡漾着难以言状的深邃的情绪，这种情绪由于完全驾驭于他的理性之中，所以没有破坏乐曲的应有形式之感，他那铿锵有力的触键，既能奏出雄壮、豪迈的乐句，也能表现出花蝶飞舞般的美妙意境，他的音质清冷透明、细致优雅，形态端丽紧凑，一丝不乱。本世纪七十年代初，年已 80 余岁的鲁宾斯坦那充沛的精力毫无衰退之感，反而老当益壮，热情依旧，真是不可思议，如同他那流露着年轻人一样的朝气的容貌，他的艺术一直不失其原有的光辉、艳丽与勃勃生机。1982 年 12 月 20 日，鲁宾斯坦与世长辞，享年 96 岁。

鲁宾斯坦的演奏曲目异常广泛，包括肖邦、布拉姆斯、贝多芬、德彪西、普兰克等人的作品，尤其以与他有同一血统的肖邦的作品最为出色，他对肖邦的音乐具有权威性的理解，表现出了波兰人所特有的力量与热情。

小提琴演奏家

奥依斯特拉赫（David Oistrakh，1908—1974）　这位面貌温厚、被誉为当代世界最伟大的小提琴演奏家出生于俄国南方的奥德萨，这是一个临黑海的要港，也是一个文化中心，著名演奏家

巴赫曼、密尔斯坦和吉霍利斯都诞生于此，十九世纪后半叶的奥德萨，以俄国小提琴教育的昌盛闻名遐迩，除名教授史特利亚斯基外，还有一些当时居于显赫位置的小提琴名家聚集于该地，为培养出像奥依斯特拉赫的新一代小提琴大师创造了优良的环境。

奥依斯特拉赫 5 岁开始便与小提琴结下了不解之缘，先拜史特利亚斯基为师，后入奥德萨音乐学院，继续师从史特利亚斯基，磨练琴技。17 岁毕业后，正式踏上了小提琴演奏生涯，1935 年，在华沙维尼奥斯基国际小提琴比赛中获得二等奖，两年后，在比利时布鲁塞尔举办的尼沙意国际小提琴比赛中荣获一等奖，名震乐坛，为世人所瞩目。但奥依斯特拉赫的名声真正君临世界小提琴界的，还是 1951 年他和已故小提琴演奏家蒂波一同应聘为比赛的审查委员，标志着奥依斯特拉赫的影响已从苏联伸张到了国际乐坛，并以他的音乐征服了对他的疑虑。已故大指挥家托斯卡尼尼曾做过这样一个比喻，说奥依斯特拉赫在国际乐坛上的出现，使众多的小提琴演奏家宛若太阳出升前的星斗，全部失去了原有的光彩。这一形容无疑是将奥依斯特拉赫推向了现代小提琴演奏的霸主地位。

奥依斯特拉赫的演奏在精湛的技巧保证下，产生出了慑人心魄的强劲琴韵，奏来气势凛然，光彩熠熠，他那醇美的音色，充满了温厚的人情味，除了这些表面特征外，他还具有深入挖掘作品内涵的能力。

奥依斯特拉赫拥有广泛的演奏曲目，自巴赫的作品，到现代作曲家的作品，他的演奏无不匠心独运，表现精美，尤其是俄国近代小提琴音乐作品，奥依斯特拉赫更是不遗余力。除演奏以外，奥依斯特拉赫在音乐教育方面也做出了卓越的成就，1953 年获苏联人民艺术家称号，1957 年秋曾访问中国，在北京和上海进行了精彩演出。

奥依斯特拉赫所录制的数量可观的唱片中，精品繁多，如

“贝多芬小提琴奏鸣曲全集”是许多名家所录制的同一全集中最杰出精彩的演奏。他的爱子伊戈尔·奥依斯特拉赫也是苏联著名小提琴演奏家。

海费兹（Jascha Heifetz，1901—　）　在音乐爱好者当中，海费兹的名字与小提琴是紧密结合在一起的，这位“不厌其烦地追求完美”的著名小提琴演奏家，通过他的演奏将美妙的音乐铭刻在人们的心扉，为世人所萦怀不忘。

海费兹出生于立陶宛的威尔纳，自幼就被誉为神童，3岁起便随当音乐教师的父亲学习小提琴，次年入威尔纳音乐学院学习，6岁时登台演奏了门德尔松的《e小调小提琴协奏曲》，颇受好评。8岁毕业后，又入圣彼得堡音乐学院拜奥阿为师，继续深造，进步飞快。1912年10月，著名指挥家尼基什邀请海费兹到柏林合作演出柴可夫斯基的《小提琴协奏曲》，海费兹欣然赴命，并展示了自己的才华。小提琴大师克莱斯勒在柏林听了海费兹的演出以后曾说：“我很想把自己的小提琴砸坏。”

1917年，海费兹离开了自己的祖国，举家移居美国并定居于纽约，同年10月27日，在纽约卡内基音乐厅举行了旅美的首场音乐会以后，立即轰动新大陆，逐渐拥有了小提琴大师的头衔，并马不停蹄地到世界各地旅行演出，赢得了广泛的国际声望。

在海费兹长达60年的艺术青春中，正如前面所提到的，他是在孜孜不息地追求音乐表现的完美，人们对他的普遍评价是：把炽烈的情感与深邃的理智恰当地结合在一起，将小提琴这件乐器的艺术表现力发挥的淋漓尽致。海费兹所演奏的贝多芬、门德尔松、柴可夫斯基等浪漫派倾向的小提琴协奏曲，成为现代小提琴演奏和他演奏风格的典范，他录制的大量唱片无不畅销一时，至今为世人所传颂。1969年，加利福尼亚大学聘请海费兹为小提琴教授。七十年代初，由于身体的衰退，海费兹从往昔灿烂辉煌的演奏生活中引退，现居美国。

梅纽因（Yehudi Menuhin，1916—　）出生于纽约的一个犹太家庭，当全家在他 3 岁迁居旧金山时，梅纽因就开始了他从事小提琴演奏的生涯，他先拜名教授巴辛格为师苦练基本功，7 岁时在旧金山和纽约公开演奏，轰动一时。9 岁时，父母唯恐爱子的天资昙花一现，便将梅纽因送往欧洲，以培植他成为真正的演奏家，在瑞士随名师布施学习，在巴黎随埃奈斯库学习，从这两位导师那里，梅纽因渐渐地悟出了成为小提琴大师的真谛，开辟了一条属于自己的光辉道路。

1935 年，18 岁的梅纽因对小提琴演奏突然感到迷茫，好像失去了奋斗的目标，到第二次世界大战时，他几乎停止了一切演奏活动。几年以后，在著名指挥家弗特万格勒的鼓励和协助下，梅纽因找回了他的自信心，重返舞台，从而证明他的艺术、他的意志都无愧于小提琴大师的称号。

1962 年，梅纽因在英国创办了梅纽因音乐学校，旨在培养各国具有音乐天赋的少年，1969 年和 1972 年创办了温沙音乐节和梅纽因音乐节。鉴于他卓越的艺术活动，英国牛津大学、剑桥大学均授予其名誉学生，法国、比利时、英国、德国、希腊等国授予了勋章。1969 年起，梅纽因三次连任联合国教科文组织国际音乐理事会主席一职，1969 年 12 月应邀来中国演出、讲学，受聘为中央音乐学院名誉教授，1983 年 4 月，在英国福克斯顿举办了首届梅纽因国际小提琴比赛，中国选派了自己的参赛选手，经过几轮苦战，中国选手王晓东、王峥嵘、张乐分别夺得了少年组的第一、二、三名，中国台北选手陈立伦获得青年组第一名，一时间国际乐坛为之震动，人们惊异的发现中国人已悄悄地登上了世界音乐舞台，并显示出他们所具有的实力。在获奖者音乐会上，为了表示对获奖者的祝贺和对中国人民的友情，梅纽因亲自指挥英国爱乐管弦乐团为王晓东和陈立伦伴奏。

弗朗塞斯卡蒂（Zino Francescatti，1905—　）　在法国国家电

台举办的小提琴名曲点播节目中，经常以弗朗塞斯卡蒂的演奏最受欢迎，而在崇拜弗朗塞斯卡蒂小提琴演奏的听众中，以女性居多，这种情形与著名指挥家卡拉扬所遇到的颇为近似，其原因大概是艳丽甘美的音乐与绅士的风度，对女性听众有一种不可抗拒的魅力，这也是弗朗塞斯卡蒂取得成功的一个重要原因。

吉诺·弗朗塞斯卡蒂出生于法国南部著名的港口城市马赛，其父原是就职于马赛歌剧院的音乐家，后入法国并娶法国姑娘为妻。弗朗塞斯卡蒂的双亲都是小提琴家，他的父亲曾拜帕格尼尼的唯一高足希沃利为师，系统地学习过小提琴演奏技艺，这样的家庭环境对于弗朗塞斯卡蒂成为小提琴演奏家十分有利，两岁时，父亲便教他拉小提琴，由于弗朗塞斯卡蒂秉性聪慧，5 岁就能登台公开演奏，10 岁就与管弦乐团合作演奏贝多芬的小提琴协奏曲，显示出了小提琴演奏家应具的良好素质。弗朗塞斯卡蒂前进的步伐到此并没休止，1923 年他前往巴黎，拜著名小提琴家提博为师，深造小提琴演奏技艺。弗朗塞斯卡蒂是法国小提琴家中唯一没有进入巴黎音乐学院攻读的人。

1928 年，弗朗塞斯卡蒂与拉威尔和女高音歌唱家马琪·泰特一起前往英国，进行音乐交流和演出活动。1931 年开始，弗朗塞斯卡蒂游历欧洲各地，登上了让许多人望而生畏的音乐舞台，均是以听众热烈的喝彩声作为演奏评语。1938 年，弗朗塞斯卡蒂把他的琴声带到了南美，翌年，在美国纽约首次亮相，与纽约爱乐管弦乐团合作演奏了帕格尼尼的《第一小提琴协奏曲》，大获成功。第二次世界大战的炮火，把弗朗塞斯卡蒂留在了美国，他以纽约为中心，活跃于各地的音乐会上。大战以后，定居于美国，与海费兹和史坦形成了美国小提琴演奏家中的三足鼎立。

弗朗塞斯卡蒂的演奏极富于歌唱性，这是意大利音乐家的传统，他那娴熟的演奏技巧，不仅使他能够流畅自如地演奏出各种风格的乐曲，还为他发挥自己的特点创造了条件。弗朗塞斯卡蒂

的音量并不大，他不追求那种不自然的强音效果，喜爱音质纤细而洗练，他的颤音最为优美精致，他的演奏风格抒情、明朗，趣味盎然，是一位不可多得的小提琴大师。

谢林（Henryk Szeryng，1918— ） 墨西哥籍波兰小提琴演奏家和教育家。幼年时，谢林的音乐天赋就已成了家人的一种骄傲，经波兰小提琴家胡贝曼的推荐，谢林在匈牙利小提琴家卡尔·弗莱许门下受教。在这里，谢林逐渐形成了一套端正坚实的演奏技巧。以后，谢林又进入巴黎音乐学院，师从布依咏和蒂波深造琴技，18 岁以优异的成绩毕业。在此后的演奏活动中，谢林与享有墨西哥音乐之父称号的庞塞交往甚密。1944 年，谢林受庞塞的感化，决定移居墨西哥，将自己的身心投入到发展墨西哥的音乐事业之中。此后，谢林就任墨西哥国立音乐学院的小提琴教授，为墨西哥培育出了一批小提琴家。现在，谢林已成为墨西哥音乐界中一位人望所归的大师，这不仅是由于他的演奏技巧出类拔萃，重要的是他为墨西哥音乐事业做出了卓越的贡献，墨西哥人对他十分敬仰，谢林自己也曾说过："墨西哥对于我来说是心灵的故乡，是我热爱的祖国。"

谢林正式开始其演奏生涯是 1958 年以后，在此之前，他已在研究与教学中花去了近 12 年的宝贵时光。他曾说过："教授生活对于我整个人生来说是一段很重要的时期。"也就是说他在 40 岁以前，一直是勤勤恳恳、默默无闻地培养新人，充实自身，而从没有想到要在音乐舞台上与别人一争高低。1958 年以后，在钢琴大师鲁宾斯坦的激励下，谢林渐渐地将自己的演奏技艺奉献给了音乐会的听众，使人们能够亲耳聆听他的演奏，亲眼看到他演奏时的风采。

谢林的演奏技巧日臻圆熟，显示出了大师的风格。他稳立在学院派根基之上，忠实而又具有个性地把乐曲演奏出来，他那多变的音色，丰富的幻想，凌厉的气魄，无不扣人心弦。他的音乐

热情奔放，充满了活力。他演奏的小品，玲珑可爱，闪烁着宝石般的光辉。

瓦莱茨（Jean—Pierr Wallez，1939— ） 法国小提琴家，法国现代小提琴学派的代表人物之一，出生于里尔，学于巴黎音乐学院，18岁时参加隆一蒂博钢琴和小提琴国际音乐比赛获奖，翌年参加日内瓦国际音乐比赛获奖，1960年参加帕格尼尼国际小提琴比赛又获奖，连续三次在重要比赛中获奖，充分显示出他在小提琴方面所具有的天赋，并扬名国际乐坛。1966年，瓦莱茨任法兰西室内合奏团首席小提琴，后以独奏家身份从事演出，同时兼任巴黎管弦乐团首席小提琴。

瓦莱茨的演奏曲目并不太广泛，他擅长演奏法国古典和近现代小提琴作品，其演奏洗练、明快、富于个性。

柯冈（Leonid Kogan，1924—1982）苏联小提琴家，生于乌克兰德聂伯彼特罗夫斯克，幼时从父（摄影师及业余音乐家）学习小提琴，10岁入莫斯科音乐学院，师从扬波利斯基，学习期间曾获布拉格之春国际音乐比赛第一名，1948年毕业并执教于母校，1951年获布鲁塞尔伊丽莎白皇后国际音乐比赛第一名，后在莫斯科与钢琴家吉列尔斯和大提琴家罗斯特罗波维奇组成了三重奏小组，并与前者之妹（小提琴家）结为夫妇，夫妻经常同台演奏供两把小提琴用的作品，1952年与卡巴列夫斯基来中国作访问演出，1955年起在西欧旅行演出，1958年首次访美，与波士顿交响乐团、纽约爱乐管弦乐团、费城乐团和洛杉矶爱乐乐团合作演出，在美国引起了很大反响。

柯冈的演奏具有浓郁的斯拉夫风格，音乐轻松自如，明快优雅，富于抒情性，与奥依斯特拉赫分别代表苏联小提琴演奏的两种不同流派。柯冈的儿子帕维尔·柯冈也是小提琴家，1970年在赫尔辛基国际音乐比赛中获小提琴一等奖。

中提琴演奏家

普里姆罗斯（William Primrose，1903—　）　英国中提琴演奏家，出生于格拉斯哥，1925—1927年留学于比利时，师从伊萨依，学习小提琴，后在比利时小提琴演奏家伊萨依的建议下改学中提琴。1930至1935年任伦敦弦乐四重奏团中提琴演奏员，并作为独奏家活跃于乐坛上，1937—1942年任NBC交响乐团的首席中提琴，以后又组织节日四重奏团，并与海费茨等著名演奏家合作演出。1962年任南加利福尼亚大学教授，1965年任印第安纳大学教授，1972年起任教于东京艺术大学和桐明学园音乐大学。

普里姆罗斯的演奏技巧辉煌，音色华丽，表现准确，1945年，巴托克曾专门为他创作了一部《中提琴协奏曲》。普里姆罗斯是当代享有盛誉的中提琴演奏家。

大提琴演奏家

帕尔姆（Siegfried Palm，1927—　）　德国大提琴演奏家，出生于乌珀塔尔，自幼随父亲学习大提琴，1945至1947年任吕贝克市立管弦乐团的首席大提琴，以后又任汉堡北德意志广播交响乐团首席大提琴、科隆广播交响乐团首席大提琴，1962年起任科隆州立音乐学院教授，1972年任该院院长，同时在欧美各地任兼职教授，并经常担任国际大提琴比赛评委会委员。

帕尔姆的演奏柔和优美，富有韵味，丰富了大提琴的表现力，彭德雷斯基等许多现代作曲家曾将作品献给他。

沙夫兰（Daniil Shafran，1923—　）　苏联大提琴演奏家，出生于列宁格勒，父亲是列宁格勒爱乐管弦乐团的首席大提琴，沙夫兰8岁起从父学习大提琴，10岁时与生于俄国的英国指挥家科茨指挥的列宁格勒爱乐交响乐团合作首次演出，14岁时获全苏大提琴比赛第一名，1940年毕业于列宁格勒音乐学院以后，又入莫

斯科音乐学院深造，1944 年开始去东欧各国旅行演出，1950 年在布拉格之春音乐节国际大提琴比赛中，与罗斯特罗波维奇并列第一名，随后去欧美各地旅行演出，其声誉也与日俱增。

沙夫兰的演奏具有洗练的技巧和优美的音色，音乐富有抒情性，被称为大提琴诗人。

斯塔凯尔 (János Starker，1924—) 匈牙利大提琴演奏家，出生于布达佩斯，7 岁开始学习大提琴，后入布达佩斯音乐学院。12 岁就在布加勒斯特举行了独奏音乐会，1945 至 1946 年任布达佩斯歌剧院和布达佩斯爱乐管弦乐团首席大提琴，后移居法国，又迁美国。1948 年起先后任达拉斯交响乐团首席大提琴、纽约大都会歌剧院管弦乐团首席大提琴、芝加哥交响乐团首席大提琴、印第安纳大学音乐学部教授等职，在这些职位上，斯塔凯尔都显示出了自己的才华。

的确，斯塔凯尔的演奏技巧已臻于炉火纯青之境，音色柔美，并具有男子汉的气魄，但斯塔凯尔并不只是一味炫耀自己的技巧，他的演奏深刻地表现出了音乐的内省性，这种深奥的艺术内涵并非一朝一夕就能获得，斯塔凯尔经常在家里勤练不辍，就是外出演奏，也不放弃任何练琴的时间，他常把自己关在旅馆里，研究乐谱和练琴，闭门谢客。就是这样，斯塔凯尔磨练出了自己。身为大提琴家的斯塔凯尔，对自己的乐器特别珍爱，他的大提琴是名贵的斯塔蒂发利琴，无论何时何地他绝不容许别人拿走他的大提琴，就是乘飞机他也要为他的大提琴多买一张票。

1948 年，斯塔凯尔灌制的柯达伊无伴奏大提琴奏鸣曲的唱片，获唱片大奖，引起了世界乐坛的瞩目，他的演奏技巧娴熟，音乐稳健沉着而又富有个性，他还善于把握音乐作品的特点。

罗斯特罗波维奇 (Mstislav Rostropovich，1927—) 出生于苏联巴库，父亲是一位大提琴家，罗斯特罗波维奇 7 岁时，在父亲的指导下操琴学艺，7 年以后，他就能替父从事演出活动了。

1943年，罗斯特罗波维奇入莫斯科音乐学院随科索尔波夫学习大提琴，随萧斯塔科维奇学习作曲，比较全面地丰富了自己。罗斯特罗波维奇在国内的声望建立于他还是大学生的时候，他的表现使人们清楚地意识到一颗大提琴领域的巨星即将升起了。毕业后，罗斯特罗波维奇留校任教，在布拉格和布达佩斯的两届世界青年联欢节音乐比赛中蝉联大提琴冠军，随之，他的足迹遍及欧美各国，成为当今世界最伟大的大提琴家之一。1958年春天，罗斯特罗波维奇随列宁格勒爱乐管弦乐团出访日本，当时他只是一位29岁的青年，与人们头脑中早已形成的演奏家的形象还存在着距离，但他的琴声很快就使人们折服，他那幅度宽广、变化丰富的音色，流畅自如的技巧以及全神贯注的完美演奏，无不令人钦佩不已。

罗斯特罗波维奇的爱妻维西娜芙丝卡亚是一位才华横溢的女高音歌唱家。罗斯特罗波维奇演奏钢琴的造诣也很深，经常担任夫人独唱音乐会的伴奏，相互配合默契，表演精彩。罗斯特罗波维奇还常利用钢琴来研究乐曲的结构与内涵，增强音乐的表现力。著名作曲家普罗科菲耶夫、萧斯塔科维奇和哈恰图良等人都曾为罗斯特罗波维奇写过大提琴乐曲。由于罗斯特罗波维奇杰出的艺术贡献，1957年，英国剑桥大学授予他名誉博士学位，1970年，英国皇家爱乐协会给他颁发了金质奖章。

马友友　是近年来为我国音乐爱好者所熟悉的美籍华裔大提琴家。

马友友1955年出生于法国的一个音乐家庭中，父亲原是上海附近一个小镇的音乐学家，后赴法国，在巴黎大学学习。母亲是一位来自香港的女中音歌唱家，姐姐马友珍学习小提琴，这样的家庭环境使马友友从降生之日起，就与音乐结下了不解之缘。关于他的成长过程，他曾做过这样的回忆：

我3岁开始学小提琴，但是由于姐姐也是学习小提琴，所以我希望有自己的一种乐器。一次，在巴黎音乐学院我看到了低音提琴，它是我

当时见到过的乐器中的庞然大物，我很想试上一试，可我当时只有4岁，这件乐器对我来说实在太大了，所以我采取了折衷的办法，选择了大提琴，并向我的父母保证决不再更换乐器了，看来我是遵守了自己的诺言。

我的第一课是在优秀的弦乐器制作家艾坦尼·瓦泰洛特那里度过的，他说我当时使用的是一把中提琴上装了一个尾柱，可我自己却记不起这件事了，我只记得他当时找不到适合我坐的椅子，最后，我只得坐在三本巴黎电话簿上。

对于父亲在马友友成长过程中所发挥的作用，他总是怀着一种敬仰之情，他说：

我父亲虽然是学小提琴的，但他也是一位优秀的音乐教育家，他设计的许多教学方法我现在仍然运用。他认为孩子的思想能够集中的时间是有限的，因此，练琴时间不必太长，但必须精力集中。我儿童时代的练琴时间每天不超过15分钟，任务也比较简单，就是背奏两小节的巴赫组曲。通过一段时间的积累，我就能掌握一个乐章了，同时，也逐步掌握了巴赫的音乐格局，这一点尤为重要。

8岁时，马友友的演奏才华第一次在巴黎大学得到了展示，人们开始用期待的眼光注视着这位黄皮肤少年的成长。同年，马友友随父母迁居美国，师从肖尔兹。9岁时，经小提琴家斯特恩的介绍，进入朱丽亚音乐学院在大提琴家罗斯门下学习了7年之久，1970年考入哈佛大学，成为继列奥纳德和伯恩斯坦之后又一位享有哈佛大学毕业生荣誉的音乐家。在哈佛大学期间，马友友一开始主攻音乐，后又攻读德语和人类学，从而大大地丰富自己。1976年，马友友以荣获硕士学位而结束了他的学习生活，开始了他作为大提琴演奏家的漫长道路。

十几年来，马友友一直是使用一把格福利尔(Gfriller)做的琴，1985年他获得了一把蒙塔尼亚纳做的大提琴，这把琴已有250余年的历史，它本身有着与众不同的个性，马友友也意识到了他还要花一段时间才能将这把琴的能量充分释放出来。

早在1980年，马友友就曾表示过希望能来中国演出，得到了满意的答复，然而几年都苦于没有机会成行。1985年，马友友去日本演出，按照演出合同，日程安排上有两天休息，这对一年要上演150场的马友友来说十分难得，他当机立断——完成他的首次中国之行。扣除旅途上的时间，马友友在中国上海仅逗留了24个小时，但他那向往祖国的精神和那超群的演奏技艺给人们留下了深刻印象。

马友友是当代一颗辉煌的大提琴明星。

吉他演奏家

布里姆（Julian Bream，1933— ） 英国著名吉他演奏家和琉特琴演奏家，出生于伦敦，最初在皇家音乐学院学习钢琴、大提琴和音乐理论。14岁时曾受享誉全球的西班牙吉他演奏家塞戈维亚的指导，后师从勃里斯·彼洛托博士，1950年首次登台演出，20岁后以吉他独奏家身份旅行演出，同时研究琉特琴（西方十六七世纪最为流行的拨弦乐器）的演奏法，被认为是塞戈皮亚之后最出色的吉他演奏家之一，其演奏技巧精湛，格调高雅。

威廉斯（John Williams，1941— ） 澳大利亚吉他演奏家，出生于墨尔本，自幼随父亲学习吉他，后移居伦敦，师从塞戈皮亚，1958年首次登台演奏，塞戈皮亚赞扬他为“吉他王子”，从此，他常在欧美各地演出，七十年代后积极参加大众音乐活动，1979年与伦敦其他演奏家组成了“天空乐队”，进行了多次演出。

威廉斯的演奏朝气蓬勃，音色优美，技巧高超，演奏风格质朴，可与著名吉他演奏家布里姆齐名。

长笛演奏家

朗帕尔（Jean-Pierre Rampal，1922— ）是法国长笛演奏家，出生于马赛，自幼从父亲学习长笛，后入马赛音乐学院，一度曾

改学医，后再学长笛，入巴黎音乐学院，1947年因在日内瓦国际音乐比赛中独占鳌头，声名远扬，后历任维也纳国立歌剧院管弦乐团长笛演奏员，法国国立广播管弦乐团、巴黎歌剧院管弦乐团首席长笛，同时参加了巴黎巴罗克合奏团、法国管乐五重奏团，积极开展室内乐演出活动，并去欧美许多国家旅行演出。

朗帕尔的演奏曲目十分丰富，既有传统音乐作品，也有现代作曲家的作品，他的演奏美丽悦耳，意境深幽，诗意浓郁，技巧高超。

高尔韦（Jams Galway，1939—　）　英国长笛演奏家，出生于北爱尔兰的贝尔法斯特，早年是钢琴厂的学徒，15岁时入伦敦皇家音乐学院，师从约翰·弗朗西斯，后又入巴黎音乐学院，继续学习长笛，1960年毕业回国后，任皇家爱乐管弦乐团、伦敦交响乐团首席长笛，1970年至1975年任柏林爱乐管弦乐团首席长笛，并开始作为独奏家演出长笛作品，经常到世界各地旅行演出。

高尔韦的演奏继承了发音准确、音色宏亮的英国长笛演奏传统，并使之与音色优美的法国传统相结合，进而形成了自己的独特风格。

双簧管演奏家

霍利格（Heinz Holliger，1939—　）　瑞士双簧管演奏家，也是作曲家，出生于朗根塔尔，16岁时才正式在伯尔尼音乐学校学习双簧管和作曲，虽起步较晚仍取得了令世人瞩目的成绩。1959年获日内瓦国际音乐比赛的第一名，1962年曾与布莱兹学习作曲，翌年入巴黎音乐学院师从法国双簧管演奏家皮埃罗学习双簧管，1966年起任弗赖贝格音乐大学教授。

霍利格的演奏曲目广泛，尤以演奏巴罗克时期和近现代的作品著称，他的演奏使用了双音、三重音、滑奏、循环呼吸等新的

演奏技法，扩大了双簧管的演奏性能和表情范围，被认为是当代技艺最高的双簧管演奏家之一。

单簧管演奏家

郎斯洛 (Jacques Lancelot，1920—) 闻名全球的法国单簧管演奏家，出生于法国南部的庐昂。1938 年入巴黎音乐学院，成为培利埃的门徒，翌年，以优异成绩毕业。后受聘就任勒慕管弦乐团的单簧管演奏员，并与人合作联合组建了著名的法国管弦五重奏团。现为庐昂音乐学院教授。同时仍活跃于法国乐坛。

郎斯洛的演奏，流露出明显的法国气质，音色柔美，情调清纯，并有着无懈可击的演奏技巧，尤其擅长演奏莫扎特的作品。

圆号演奏家

塔克韦尔 (Barry Tuekwell，1931—) 是澳大利亚圆号演奏家，出生于墨尔本的一个音乐世家，初学钢琴和小提琴，13 岁时改学圆号，后入悉尼音乐学院，15 岁参加了维克特利亚交响乐团，后又转入悉尼交响乐团。1950 年移居英国，5 年后任伦敦交响乐团首席圆号，1959 年任乐团理事长，1968 年创建了塔克韦尔木管五重奏团，同时任皇家音乐学院圆号专业教授，并以独奏家与室内乐演奏家身份活跃于国际乐坛，1970 年任国际圆号协会会长。

塔克韦尔的演奏稳健而朴实，技巧娴熟，风格明快，是世界上最有代表性的演奏家之一。

小号演奏家

安德烈 (Maurice André，1933—) 法国小号演奏家，出生于法国南部阿莱斯，早年在煤矿做学徒工，并在矿铜管乐队中任小号演奏员，后入巴黎音乐学院接受正规训练，毕业后先后在拉姆努管弦乐团、法国广播管弦乐团、喜歌剧院管弦乐团任首席小

号。1955年参加日内瓦国际音乐比赛获小号金奖，1963年获慕尼黑国际音乐比赛小号第一名，此后经常旅行演出于世界各地。

安德烈的演奏技巧超众，音色柔和，能够准确地把握乐曲风格，他的演奏曲目也非常广泛，包括巴罗克时期、古典时期以及现代的小号作品。

第四节　管弦乐团

维也纳爱乐乐团（Vienna Philharmonic Orchestra，或 Wiener Philharmoniker）　奥地利一个独立自主的演奏家团体，1842年由原维也纳国家歌剧院乐队队员组成，同年3月28日在维也纳由该团第一任指挥奥托・尼古拉指挥，举行了首次演出。后继的指挥有：汉斯・里赫特、古斯塔夫・马勒、费利克斯・魏因加特纳、威廉・富特文格勒、魏恩加特纳、卡拉扬和卡尔・伯姆、克劳迪奥・阿巴多。

该团的演奏具有独特的美感。虽然演奏曲目显得比较保守，很少涉及印象派和现代音乐作品，但在演奏传统的德奥作品时，表现出浓郁的古典风味和精致典雅，这种魅力是很难有追随者的。特别是与伯姆合作演奏的莫扎特、舒伯特、勃拉姆斯、理查・施特劳斯和瓦格纳的作品，均受到了人们的高度评价。

维也纳交响乐团（Wiener Symphoniker）　1900年创建于奥地利，原名为维也纳音乐协会管弦乐团，1933年改用现名，隶属维也纳市，该乐团的演出活动频繁多样，每年七月至八月参加音乐节演出，也为歌剧、轻歌剧伴奏，1947年起由卡拉扬兼任指挥，1960年起由萨瓦利什任首席指挥，1970年起由意大利指挥家朱里尼接替。

维也纳交响乐团在国内外的演出活动比较频繁，并录制了许多高质量的唱片和磁带，在国际乐坛有着重要影响。乐团演奏员

约 120 人。

柏林爱乐管弦乐团（Berliner Philharmonisches Orchester）1882 年创建于柏林，基本上由各国著名演奏家组成，第一次世界大战以后接受国家和市政当局的资助，并规定每年举行 6 场国民音乐会、25 场大众音乐会和 8 场室内乐演奏会的义务演出，还经常为学生举行免费音乐会。1887 至 1893 年彪罗任第一届常任指挥，后由卡尔·克林德沃特、汉斯·玛·比洛、威廉·富特文格勒等长期担任指挥，1955 年以来，卡拉扬担任了该团的音乐指导和终身指挥。

由于历届常任指挥都是该时代最伟大的指挥大师，加之乐团成员又都是由世界各地优秀的演奏家组成，所以建立起了辉煌的传统，堪称为世界交响乐团之冠。它的演奏曲目广泛，技巧娴熟，对音乐作品的诠释令人折服，而且乐团的适应性很强，与任何指挥合作都能充分表现其实力。在该团演奏的各类作品中，最为出色的还是德奥作品，尤其是古典和浪漫派作品，更是得心应手。该团是目前世界上录制唱片最多的乐团，而且全部保持着高水平的演奏，尤其是在卡拉扬指挥下的录音，既精雕细琢，又适度发挥，具有完美的效果，被誉为“卡拉扬音响”。但也有评论家认为，有些录音带有较明显的机器调节成分和沉重感，显得不太自然。

巴伐利亚广播交响乐团（Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks） 1949 年创建于慕尼黑，归巴伐利亚广播局管辖。德国指挥家约胡姆为第一任指挥，克劳斯、伯姆等曾任该团的客座指挥。1961 年，著名捷克指挥家库贝里克接任该团指挥以后，多次率乐团旅行演出，扩展了该团在国际乐坛上的声誉。1975 年后由擅长指挥德奥浪漫乐派作品的德国指挥家瓦尔贝格（1923— ）任该团的首席指挥。

该团演奏音质明亮，演奏家技巧普遍高超，被认为是欧洲第一流的乐团之一。

法兰克福广播交响乐团（Radio Sinfonie—Orchester Frankfurt）1927 年创建于法兰克福，隶属于法兰克福广播局，该团原名为“黑森交响乐团”，1971 年后改为现名。奥地利指挥家汉斯·罗斯博德为第一任常任指挥，1937 年继任的舒里希特同他的前任一样为乐团倾注了全力，在他的领导下，乐团有了飞速的发展，至 1974 年以色列指挥家英巴尔执棒于该团后，使该团在德国为数众多的广播交响乐团中名列前茅，并得到广泛赞誉。

巴黎管弦乐团（Orchestra de Paris） 1967 年创建于巴黎，其前身是 1828 年成立的巴黎音乐学院管弦乐团，隶属巴黎市政当局，第一任音乐指导和指挥是法国（阿尔萨斯）指挥家夏尔·明希，可惜一年以后明希便去世了。1969 年起由卡拉扬以音乐顾问的名义担当起了领导该团的任务，在他的指导下，巴黎管弦乐团的水平逐渐提高，直至 1975 年，由生于阿根廷的以色列指挥家巴伦波伊姆接替了这一职位，该团被认为是欧洲最高水平的交响乐团之一。

法国的管乐器演奏水平居世界前列，这一点在巴黎管弦乐团的前身巴黎音乐学院管弦乐团中就已得到体现，到这时就更为突出，尤其擅长演奏法国作曲家的作品，那拉丁文化的特色被管乐器特别是木管乐器表现得十分生动、出色，使听众难以忘怀。

伦敦交响乐团（London Symphony Orchestra） 1904 年创建于伦敦，简称 LSO，它和 BBC 交响乐团、伦敦爱乐管弦乐团一起构成了英国的三大交响乐团，形成了三足鼎立之势，是代表英国演奏水平的管弦乐团之一。有许多著名指挥家担任过该团的首席指挥，1979 年起是由阿巴多统率该团。伦敦交响乐团的成员多为著名演奏员，这就使乐团能够把不同风格的音乐作品都表现的较为完美，从而成为乐团的一大特点。

BBC 交响乐团（BBC Symphony Orchestra） 1930 年创建于伦敦，由于它隶属于英国广播协会（BBC），因此也有人将它称为英

国广播交响乐团。乐团的第一任指挥是英国指挥家博尔特，以后的首席指挥也都是著名指挥家，1982 年后英国指挥家普里查德握上了该团的指挥棒。BBC 交响乐团的演奏曲目十分广泛，并具有高超的演奏水平，录制了许多唱片和磁带，是世界乐坛上一个引人注目的管弦乐团。

伦敦爱乐管弦乐团 (London Philharmonia Orchestra) 是哥伦比亚唱片公司的艺术指导华尔特·莱格于 1945 年创建的，莱格自任艺术指导，同年 10 月 28 日在英国指挥家彼切姆的指挥下首次公演。此后，通过多次演出和大量录制唱片而获得了一定的国际影响，卡拉扬曾担任过该团的客座指挥，并率团去美国旅行演出。1964 年莱格宣告乐团解散，但乐团全体一致决议用新爱乐管弦乐团的名义自主经营，1973 年秋意大利指挥家穆蒂担任了首席指挥，在他的领导下乐团得到了进一步发展。到 1977 年乐团又恢复了原名，先后有多达一百多位指挥家与该团合作录制唱片和指挥演出，1984 年起意大利指挥家、作曲家西诺波利成为该团的首席指挥。

阿姆斯特丹音乐厅管弦乐团 (Concertgebuw Orchestra, Amsterdam) 著名的荷兰交响乐团，1888 年创建，隶属阿姆斯特丹音乐厅，常任指挥门格尔贝格自 1895 年起在任 50 年，使乐团逐渐成长为世界第一流的交响乐团。1945 年后该团的常任指挥有荷兰指挥家拜尼姆、伯纳德·海廷克和约胡姆。

阿姆斯特丹音乐厅管弦乐团擅长演奏德国后期浪漫派的作品，并录制有大量唱片和磁带，在世界乐坛上占有一席之地。

赫尔辛基爱乐管弦乐团 (Helsingin Kaupunginorkesteri, 或 Helsinki Philharmonic Orchestra) 芬兰著名的交响乐团，1882 年由作曲家、指挥家罗贝尔托·卡雅努斯创建，卡雅努斯担任该团的音乐指导和指挥长达 50 年之久，他的智慧和对艺术不懈的追求精神，把乐团培养成为具有世界一流水平的乐团。卡雅努斯去世

以后，该团的常任指挥有芬兰指挥家汉尼凯宁和贝尔格伦德。赫尔辛基爱乐管弦乐团的演奏曲目比较广泛，尤其擅长演奏西贝柳斯的作品。特别是在贝尔格伦德的统率下，他是西贝柳斯的著名研究家，由他指挥乐团演奏的西贝柳斯的作品，效果令人叹服。

列宁格勒国立爱乐管弦乐团（Leningrad State Philharmonic Academy Symphony Orchestra）是苏联具有悠久历史的乐团之一，她的前身是 1772 年创建于彼得堡的音乐协会管弦乐团，1782 年改为宫廷交响乐团，十月革命以后改用现名，并由苏联著名指挥家库塞维茨基任首席指挥，1938 年起由姆拉文斯基担任音乐指导与首席指挥，使该团逐渐发展成具有世界一流水平的交响乐团。1946 年后常到国外巡回演出。该团与苏联其他乐团常见的粗犷浓厚的风格不同，演奏十分清澄、洗练，但又富于激情和力度感，对本国作曲家作品的诠释生动感人，在姆拉文斯基指挥下录制的柴可夫斯基的第四、第五和第六交响曲，至今仍被认为无出其右者，是属于权威性的演奏。但在演奏德奥和法国作曲家的作品时，却时常有人会怀疑其适应性。

莫斯科广播交响乐团（Moskow Radio and Television Symphony Orchestra） 1930 年创建于莫斯科，全称为苏联广播电视大管弦乐团，隶属于莫斯科国家广播局，最初由苏联指挥家高克担任首席指挥，1961 年起由罗日杰斯特文斯基任音乐指挥和首席指挥以后，乐团有了长足的进步，1973 年费多谢耶夫接过罗日杰斯特文斯基的指挥棒，保持了乐团的成长。该团的演奏技巧高超，演出曲目广泛，并录制了大量唱片和磁带，其中包括《瓦格纳名曲全集》、《格拉祖诺夫管弦乐曲集》等作品以及一些通俗乐曲。

华沙国立爱乐管弦乐团（Warsaw Philharmonic Orchestra） 1901 年创建，其前身是创建于十八世纪末的华沙国立歌剧院管弦乐团。同年秋在华沙首次公演，第一任指挥是波兰指挥家姆里纳尔斯基。1950 年至 1977 年任音乐指导和首席指挥的波兰指挥家

罗维茨基，使乐团成长为欧洲最优秀的乐团之一，他的继承者、波兰指挥家柯尔德进一步提高了乐团在欧洲以至世界乐坛上的地位。华沙国立爱乐管弦乐团在罗维茨基和柯尔德的领导下，演奏和录制了许多作曲家的作品，其中包括相当数量的现代乐曲，在著名的华沙之秋音乐节上，该乐团一直是骨干演出团体。

捷克爱乐管弦乐团（Ceská Filharmonie, Czech Philharmonic Orchestra） 1896年创建于布拉格，其前身是十九世纪六十年代建成的布拉格民众剧场管弦乐队，德沃夏克曾在这个乐队中任中提琴演奏员。1894年在这个乐队的基础上，成立了捷克爱乐协会，两年后便创建了这个乐团，并由德沃夏克亲自指挥了该团的首次公演。1919年后，由捷克指挥家塔里希任该团常任指挥二十余年，使乐团跻身于欧洲一流乐团的行列。以后，又有一些著名指挥家成为该团的领导。这个乐团的演奏技巧高超，尤其是弦乐的表现力非常丰富，而且合奏效果出色，擅长演奏斯美塔那、德沃夏克、雅那切克等捷克作曲家的作品。

匈牙利国家交响乐团（Hungarian State Symphony Orchestra） 1923年创建于布达佩斯，原来并不是这个名称，1949年才改用现名。自1952年由匈牙利指挥家亚诺什·费伦契克任音乐指导和首席指挥以后，乐团的演奏水平有了显著提高，成为匈牙利最有代表性的乐团之一。擅长演奏匈牙利作曲家，如巴托克、科达伊的作品。

罗马尼亚乔治·艾奈斯库国家乐团（Filarmanica 'George Enescu'） 1868年创建于布加勒斯特，原名为布加勒斯特爱乐乐团，1945年改为罗马尼亚国家乐团，1955年为纪念罗马尼亚著名作曲家乔治·艾奈斯库改为现名，它是罗马尼亚规模最大、水平最高的乐团之一。1904年由巴赫曼任指挥，1920年乐团经改组后，由乔治·乔吉斯库担任音乐指导与指挥。在他的率领下，乐团的演奏水平有了明显的提高，成为能够代表罗马尼亚演奏水平并在

东欧乐坛上占有重要地位的乐团。

欧洲共同体青年管弦乐团(The European Community Youth Orchestra) 简称ECYO，是1974年由欧洲议会创建的，由欧洲经济共同体成员国青年演奏家组成，隶属于欧洲共同体。乐团集中活动时间为每年的复活节假期与暑假。1978年，阿巴多任该团的音乐指导与指挥，多次率团去欧美各国旅行演出，1984年英国指挥家贾德曾率团来中国作访问演出，在北京、上海、广州都给听众留下了美妙的音乐。

纽约爱乐交响乐团(New York Philharmonic) 1842年创建，是美国历史最悠久的管弦乐团，原名为纽约爱乐协会管弦乐队，1928年与纽约交响乐团协会管弦乐团合并后改称为纽约交响乐团。1922年，约威·门格尔贝格任该团首席指挥以后，乐团演奏水平有了显著的进步。托斯卡尼尼任该团音乐指导和首席指挥以后，使乐团进入了第一个黄金时代，在美国乐坛以至世界乐坛上都居于显赫地位。托斯卡尼尼以后的该团首席指挥有英国指挥家巴比罗利、波兰指挥家罗津斯基、德国指挥家瓦尔特、美国指挥家斯托科夫斯基和希腊指挥家米特罗普洛斯。从1958年起由伯恩斯坦担任指挥期间，该团进入了第二个黄金时期，1978年梅达接替了伯恩斯坦以后，这个黄金时期仍然持续着。

该团的演奏具有典型的美国风格，以丰富多彩的音色和鲜明生动的乐队音响而著称，是美国主要的交响乐团之一。

波士顿交响乐团(Boston Symphony Orchestra) 1881年春天创建，同年10月22日举行了第一次音乐会，是由德国指挥家乔治·霍舍尔指挥的，他的后几任指挥均为有德国血统的指挥家，其中阿图尔·尼基什和卡尔·穆克对乐团的发展起了较大的作用。此后，由法国指挥家蒙特等人担任了该团指挥。1924年起，库塞维茨基担任该团音乐指导达25年之久，使乐团进入了一个兴盛时期。1949年后，明希接任库塞维茨基的音乐指导并担任首席指

挥，任期 13 年，把乐团训练成了一个世界一流的管弦乐团。1973 年起由小泽征尔担任乐团的音乐指导和常任指挥，英国著名指挥家柯林·戴维斯担任乐团的首席客座指挥，两人与乐团密切合作，使乐团又出现了生机勃勃的景象。自 1930 年起，每年夏季乐团总要以波士顿通俗乐团的名义举行演奏会，除各乐器首席以外的演奏员均参加，演奏曲目包括：古典乐曲、通俗的世界名曲以及电影和音乐剧音乐。从 1964 年起，每年夏季，乐团的十二名首席演奏员组成波士顿交响乐团室内乐合奏团从事室内乐演奏，曲目以维也纳古典乐派和浪漫乐派作品为主，也涉及近现代音乐作品，以娴熟和高超的技艺，享誉国际乐坛。

波士顿交响乐团是美国众多的交响乐团中最富于浪漫气息的，它的演奏曲目广泛，音色丰富华丽，富于抒情性，尤其是弦乐合奏，特别优美动听。该团擅长演奏法国和浪漫派作曲家的作品，特别是演奏柏辽兹、德彪西、拉威尔等人的作品，在美国管弦乐团中是无与伦比的，在世界上也称得上是一流的。遗憾的是该团对维也纳古典乐派如海顿、莫扎特的作品，却很少涉及，远不如像浪漫派作品那样备受重视。

芝加哥交响乐团（Chicago Symphony Orchestra） 1891 年创建，第一任首席指挥是生于德国的美国指挥家西奥多·托马斯，因此一度曾用西奥多·托马斯管弦乐团的名称，直到 1912 年改为现名。托马斯去逝后，由乐团小提琴演奏员、副指挥弗雷德利克·斯托克担任音乐指导和首席指挥达 37 年之久。斯托克去逝后，乐团一度衰落，1953 年后，由匈牙利指挥家弗里茨·赖纳接任后，经过严格的训练，使乐团成为美国最优秀的交响乐团之一。1963 年马蒂农担任指挥后，由于和乐团的合作关系处理不佳，致使乐团再度衰落，1969 年，匈牙利指挥家索尔蒂就任音乐指导和指挥以后，乐团的演奏水平迅速提高，发展成为世界一流乐团，同时被认为是全美最佳乐团。与偏重于古典风格的世界著名乐团——柏

林爱乐管弦乐团相比，芝加哥交响乐团属于现代型乐团，演奏风格稳重扎实，音色丰满宏伟，铜管乐组尤为突出，迄今为止还没有其它乐团在处理乐曲高潮时能像该团那样产生出壮丽的效果，这种效果被称为“索尔蒂音响”。

该团还录制了许多受到赞扬的唱片，特别是贝多芬、马勒、布鲁克纳、瓦格纳等作曲家的大型戏剧性作品，最能反映出该团的特色。而演奏法国印象派如德彪西那种虚无飘渺、绚丽斑斓的作品时，则常常给人留下过于沉重的印象。

费城交响乐团(Philadelphia Orchestra)　1900年创建，同年11月16日举行了第一次音乐会，第一任指挥是弗·谢尔，他任职不久就把指挥棒交给了他的继承人斯托科夫斯基，在该团近90年的历程中，对乐团的成长做出了最大贡献的就是斯托科夫斯基，他在短期内使乐团的水平有了显著的提高，以辉煌的音响和多彩的音色而闻名于世，被称为“费城音响”，乐团的每个乐器组都有著名的演奏家担任首席，其管乐部分格外出色，在斯托科夫斯基任职期间，乐团还通过演出和录制唱片介绍了许多现代音乐作品。1936年后，美国指挥家奥曼迪接过了指挥棒，由于他具有非凡的音乐听觉，早年又以小提琴神童而闻名，因此，在他的长期训练下，乐团的音准、尤其是弦乐组的音准十分突出，进一步提高了乐团的演奏水平。在奥曼迪的指挥下，乐团录制了许多出色的唱片，尤其是俄罗斯和东欧的音乐作品，使人赞叹不已。1980年起，乐团原第一客座指挥里卡尔·穆蒂担任了该团的音乐指导和常任指挥。

克利夫兰管弦乐团（Cleveland Orchestra）　1918年在克利夫兰音乐艺术协会的组织下成立，同年12月11日在克利夫兰举行了第一次音乐会，由尼·索科洛夫担任指挥。乐团的历任指挥中，最重要的是波兰血统的罗津斯基，他为乐团奠定了坚实的基础，1943年起，奥地利指挥家莱因斯多夫担任了3年的该团指挥。自

1946年到1970年，匈牙利指挥家乔治·塞尔担当起了统率该团的重任，在他严格的训练下，乐团跃居于全美最优秀交响乐团的行列。1970年塞尔谢世后，原首席客座指挥布莱兹填补了空缺，1972年，法国指挥家马泽尔成为音乐指导和常任指挥，使乐团继续保持着原有的高水平，从1984年的音乐季节起由德国指挥家多那尼担任了该团的常任指挥。

与大多数美国乐团注重音色的宏亮和丰满的艺术追求不同，克利夫兰管弦乐团是美国最具欧洲化音色的演奏团体，它的演奏以音色华丽、透明而著称，全队配合默契，在演奏快速、力度对比鲜明、难度较高的乐句时，更能代表它的特色，有人将其称为“精确得让人透不过气来”。乐团在演奏某些需要以宏大气势来表现的德奥作品时，有些人认为分量稍嫌不足。

后　记

在我国目前所能见到的音乐书籍中，专门介绍现代音乐发展概况的书籍为数实在是不多，而以一般音乐爱好者和大学生为对象，采用泛泛介绍与重点欣赏相结合的方法来论述现代音乐者就更不多见，这不能不说是我们音乐教育工作者的一件憾事。我们希望此书能成为抛玉之砖，引起更多有志之士对普及现代音乐的重视，共同完成这一历史所赋予的重任。

本书旨在普及，力求广泛、概括地介绍自后期浪漫派以来，音乐发展的种种轨迹，介绍各种音乐创作倾向的带头人和他们的作品。最后一章还罗列出许多在当今世界乐坛上声名显赫的指挥家、演奏家、演唱家和著名乐团，以便读者对现代音乐有更多的了解。

为了使读者在感性上加深对现代音乐的理解，为了使此书作为音乐教科书时能对教师的授课和学生的学习有所帮助，我们将书中所列欣赏曲目编制成音响磁带。这种视听结合的方式，对了解现代音乐是有益的。

本书写作过程中，得到黄晓和老师的多次教诲，在此书问世之日，特致谢意。

由于笔者学识浅薄，加之能够找到的中外文参考资料有限，书中欠妥甚至谬误之处，望读者不吝赐教。

作　　者

1990 年暮春于北京大学